twórczość

SIERPIEŃ 1957

Bolesław Ożóg · Albert
ius · Anna Świrszczyń-
·· Włodzimierz Odojew-
· Paweł Jasienica ·
na Mortkowicz-Olczako-
· Wielemir Chlebni-
· Janusz Sławiński ·
han Karst · Jarosław
szkiewicz · Teofil Syga

twórczość

MIESIĘCZNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

ROK XIII SIERPIEŃ 1957 NR 8

SPIS TREŚCI

Jan Bolesław Ożóg
WIERZĘ DZIECIŃSTWO NA KREDOWEJ GÓRZE KLECHA
MAJOWA NOC NAD DRZEWORYTEM KULISIEWICZA
str. 5

Albert Camus
RENEGAT ALBO UMYSŁ ZMĄCONY
(Przełożyła *Joanna Guze*)
str. 9

Anna Świrszczyńska
SZTYCHY Z PRZESZŁOŚCI
str. 19

Ewa Krzyżanowska
KANTYCZKA PERŁOPŁAW JA DOM NOWINA
ROZDZIERAJĄCA POGODA STROFKI
str. 24

Włodzimierz Odojewski
POWRÓT
str. 28

Włodzimierz Słobodnik
CISZA MAZOWIECKA WITRAŻ O ZMIERZCHU PEJZAŻ PODMIEJSKI
str. 33

Paweł Jasienica
KRAJ NAD JANGTSE
str. 35

Jan Maria Gisges
W KADZIDLE
str. 59

Sławomir Kryska
ULICE UBOGICH KOCHANKÓW ŚMIERĆ ORFEUSZA
str. 60

Hanna Mortkowicz-Olczakowa
O LEOPOLDZIE STAFFIE
str. 62

Wielemir Chlebnikow
GŁÓD * * * (WOŁGO! WOŁGO!...) JA i ROSJA
(przełożył *Jan Śpiewak*)
str. 75

Janusz Sławiński
O POEZJI ANTONIEGO SŁONIMSKIEGO
str. 79

Roman Karst
NIEBIESKI PTAK
str. 106

Książka miesiąca

Jarosław Iwaszkiewicz
MŁODY ŻEROMSKI
str. 118

Teofil Syga
„DZIENNIKI" ŻEROMSKIEGO
str. 124

Wśród książek

V ROCZNIK HUMANISTYCZNY POŚWIĘCONY MICKIEWICZOWI — *Tadeusz Dworak*
str. 134

POEMA ATEUSZA I LIBERTYNA — *Janusz Odrowąż-Pieniążek*
str. 139

O LIRYCE MARIANA JACHIMOWICZA — *Janusz Sławiński*
str. 141

PROZA POETKI — *Janina Preger*
str. 144

WIELKOŚĆ I UPADEK „CZASU NIEUTRACONEGO" — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 146

POWIEŚĆ, ALE CZY ROMANTYCZNA? — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 154

Z POWODU WSPOMNIEŃ SŁONIMSKIEGO — *Marian Toporowski*
str. 156

ŚWIAT IWANA BUNINA — *Ludwik B. Grzeniewski*
str. 159

NAD ZIEMIĄ I LUDŹMI — *Władysław Kwiatkowski*
str. 164

Na widnokręgu

SPRAWA DNIA — *Juliusz Żuławski*
str. 168

W STULECIE MUSSETA — *Zbigniew Bieńkowski*
str. 169

STRAWIŃSKI — KLASYK NOWOCZESNOŚCI — — *Anna Bartling*
str. 172

Z DYSKUSJI NAD POWIEŚCIĄ ANGLOSASKĄ — *Bronisław Wiśniowski*
str. 174

WIELKA LEKCJA ROZUMNEGO WSPÓŁCZUCIA — *Wojciech Natanson*
str. 178

SPORY O METODĘ — *Barbara Rafałowska*
str. 180

RADZIECKI PRZEGLĄD LITERACKI — *Józef Spinc*
str. 182

Noty

str. 186

Korespondencja

str. 193

Książki nadesłane

str. 195

REDAKTOR NACZELNY:

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydaje Instytut Prasy „Czytelnik"

Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Wiejska 12, tel. 8-24-11.

Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.

Cena numeru zł 10.—. Prenumerata kwartalna zł 30.—, półroczna zł 60.—
Zamówienia i przedpłaty przyjmują wszystkie Urzędy Pocztowe i listonosze.
Informacji w sprawie prenumeraty opłacanej w kraju za zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych przy „Ruchu". Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleje Jerozolimskie 119, tel. 8-05-05.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 4244/c z dnia 10.7.57 r.
Nakład 5880. Druk ukończono w sierpniu 1957 r. B-70.

Jan Bolesław Ożóg

WIERZĘ

Wierzę. Tym, którzy strzelają do siebie.
I w zdradę wierzę: brata, przyjaciela.
Śpiewa, kto ginie, „Ave maris stella".
A ten, kto żyje, krew spożywa w chlebie.

Po śmierci nie wiem, co mnie czeka.
Ale na zawsze dobra moja wola —
sto razy bić się i padać u pola.
Tam wojna moja, gdzie klęska człowieka.

DZIECIŃSTWO

Roraty czy zapust — czy ja wiem —
i mróz, i latarnia świtkiem, piła
jak zamarzający potok — z dnem,
skąd ryba różowa się przebiła.

Przy pile zielonej — ktoś. Kto? Ja —
dwunastoletni, niewyspany —
i fugę za fugą z nocy dna
w kościółku za oknem tną organy.

Sąg mroźny raz po raz stuka w próg
i w rękach się piła zgina w chrzęście —
i żebym na pryczy spocząć mógł —
wiem — oddałbym całe rajskie szczęście.

Do świtu i chleba — jak za brzeg
mszy, potem kopyta wbiegną młocki...
Trociny — pachnący sosną śnieg...
Spadają spod piły twarde klocki...

14.XII.56

NA KREDOWEJ GÓRZE

Na kredowej górze wrota sadu.
Tam jabłonie nad przepaścią stoją
i ptak w skrzydła klaszcze z niepokoju,
jabłka toczą się do wodospadu.

U strumienia w dole w trzy zapaski
łapią owoc córki pięknej wdowy
i odchodzą pod gaj leszczynowy,
i w orzechy dzwonią siwe kraski.

Aby nie zapomnieć pogody jesieni,
na sad w górze spoglądają chłopcy
i wzdychają do wdowy parobcy,
drżą w zapaski dziewcząt zapatrzeni.

KLECHA

Ścieżką plebanii, w skrzypcach wiatru drżąc,
wpełza na kamień powój i jaszczurka
i gubi wilga w locie krasne piórka,
strącą z brewiarza je pod buty ksiądz.

Nad biały kościół, ku lazurom mknąc,
z płaczem pastucha leci z łąk latawiec.
Płacze pastuszek, mizdrzy się dziurawiec,
z brewiarzem krąży obojętny ksiądz.

Wspominam pierwszy grzech i bieg co tchu
na księżą sumę pod monstrancję złotą,
i huk organów niby samolotu.
Patrzę na klechę i zazdroszczę mu.

Co mu woń kwiatu, co wywilgi flet,
wzruszenie wilka i dziecięca troska,
anielska oda i ofiara boska!
Kroczy tak, jakby żuk oślepły szedł.

MAJOWA NOC

W plewniku pod śliwą
na płatkach kwiatu — koc.
Na pryczę dziewczyny
upadła młoda noc.

W godzinę szczęśliwą
u drzwi drzemie sad,
senna dłoń śliwiny
roni na pryczę kwiat.

Pręży rączki obie
noc majowa w śnie,
noga się jej jedna
w kolanie słodko gnie.

Ciągną ją ku sobie
świt młody i zły mrok.
Sama nie wie, biedna,
na który legnąć bok.

NAD DRZEWORYTEM KULISIEWICZA

Żerdź w płocie. Pług. Cielę i kura.
I buda. I sień bez żarówki.
Zagroda i pole, i góra.
I człowiek. U krzyża harówki.

Ręka pęknięta jak glina
na bruździe od ognia posuchy
i noga bosa i sina
i z błota ją wytrą łopuchy.

Ręka jak glina pęknięta
i noga czarna i bosa.
Wytrą ją łopuch i mięta,
umyją grady i rosa.

Na grzbiecie koszula-onuca
i szyja jak oś u woza —
i charczą w piersi mu płuca
jak suka na stryczku powroza.

Jan Bolesław Ożóg

Albert Camus

RENEGAT
ALBO UMYSŁ ZMĄCONY

„Co za papka, co za papka! Trzeba uporządkować myśli. Odkąd odcięli mi język, jakiś inny język, nie wiem jaki, porusza się bez przerwy w mojej czaszce, coś albo ktoś mówi i milknie nagle i potem wszystko znów się zaczyna o słyszę zbyt wiele rzeczy, których nie mówię, co za papka, a kiedy otwieram usta, to jakbym słyszał odgłos przesypywanych kamieni. Porządku, trzeba porządku, mówi język i mówi o czym innym jednocześnie, tak, zawsze pragnąłem porządku. Jedno przynajmniej jest pewne, czekam na misjonarza, który ma przyjechać, żeby mnie zastąpić. Jestem tu, na drodze, o godzinę marszu od Taghasa, ukryty w rumowisku skał, przysiadłem na starym karabinie. Dzień wstaje nad pustynią, jest jeszcze bardzo zimno, wkrótce będzie zbyt gorąco, ta ziemia doprowadza do szaleństwa, a ja od tylu lat, że straciłem już rachubę... Nie, jeszcze jeden wysiłek! Misjonarz powinien zjawić się dziś, rano albo wieczorem. Słyszałem, że przyjedzie z przewodnikiem, możliwe, że będą mieli tylko jednego wielbłąda na dwóch. Będę czekał, czekam, drżę z zimna, tylko z zimna. Czekaj cierpliwie, plugawy niewolniku!

Od tak dawna już czekam cierpliwie. Kiedy byłem w domu, tam, na wysokim płaskowzgórzu Masywu Centralnego, mój ordynarny ojciec, moja nieokrzesana matka, wino, zupa ze słoniną co dzień a zwłaszcza wino, cierpkie i zimne, i długie zimy, zaspy, wstrętne paprocie, och chciałem wyjechać, opuścić ich raz na zawsze i zacząć wreszcie żyć w słońcu, pić czystą wodę. Wierzyłem w proboszcza, mówił mi o seminarium, codziennie poświęcał mi czas, miał go dość na tej protestanckiej ziemi, gdzie idąc przez wieś musiał przemykać się pod ścianami. Mówił o przyszłości i słońcu, katolicyzm to słońce, powiadał, i kazał mi czytać, wpakował mi łacinę do twardej głowy: „Ten chłopiec jest inteligentny, ale prawdziwy muł", czaszkę mam zresztą tak twardą, że mimo wszystkich upadków nigdy nie krwawiła: „Głowa krowy", mówił mój ojciec, ta świnia. W seminarium byli bardzo dumni, przybysz z protestanckiej ziemi to było zwycięstwo, patrzyli na mnie jak na słońce Austerlitz. Bladawe słońce co prawda z powodu alkoholu, pili cierpkie wino i ich dzieci mają wykruszone zęby, ra ra zabić ojca, oto co trzeba było zrobić, ale nie ma strachu, że zachce mu się misji, skoro umarł dawno, kwaśne wino podziurawiło mu żołądek, pozostaje więc tylko zabić misjonarza.

Mam porachunki z nim i jego mistrzami, z moimi mistrzami, którzy mnie

oszukali, z plugawą Europą, wszyscy mnie oszukali. Misja, tylko to słowo mieli na ustach, iść do dzikich i powiedzieć im: „Oto mój Pan, spójrzcie na niego, nie bije i nigdy nie zabija, rozkazuje łagodnym głosem, nastawia drugi policzek, to największy z panów, wybierzcie go, zobaczycie o ile uczynił mnie lepszym, znieważcie mnie, a będziecie mieli dowód". Tak, wierzyłem ra ra i czułem się lepszy, urosłem, byłem niemal piękny, pragnąłem zniewag. Kiedy maszerowaliśmy latem ciasnymi, czarnymi szeregami pod słońcem Grenobli i spotykaliśmy dziewczyny w lekkich sukniach, nie odwracałem oczu, gardziłem nimi, spodziewałem się, że mnie znieważą, a one śmiały się czasem. Myślałem wówczas: „Niech mnie uderzą i pluną mi w twarz", ale ich śmiech najeżony kolcami i ostrzami, które mnie rozdzierały, to było doprawdy to samo, zniewaga i cierpienie były słodkie! Dyrektor nie rozumiał, kiedy się oskarżałem: „Ależ nie, jesteś dobry!" Ja dobry! we mnie było tylko cierpkie wino, ot i wszystko, i tym lepiej, jakże stać się lepszym, jeśli nie jest się złym, wyciągnąłem ten wniosek ze wszystkiego, czego mnie uczyli. Zrozumiałem właściwie tylko tę jedną myśl, i ja, inteligentny muł, szedłem aż do końca, szedłem na spotkanie pokucie, odrzucałem powszedniość, ja także chciałem być przykładem, chciałem żeby mnie widziano i widząc mnie oddano hołd temu, co uczyniło mnie lepszym, poprzez mnie kłaniajcie się memu Panu.

Dzikie słońce! Wschodzi, pustynia się zmienia, nie jest to już cyklamenowa barwa gór, o moje góry, i śnieg, łagodny miękki śnieg, nie to żółty kolor z odcieniem szarawym, chwila bez wdzięku przed wielkim olśnieniem. Nic, nic na razie na horyzoncie przede mną, tam, gdzie płaskowzgórze znika w kręgu delikatnych jeszcze barw. Za mną droga biegnie w górę aż do wydmy zasłaniającej Taghasa, miasto, którego żelazne imię dźwięczy w mej głowie od tylu lat. Pierwszy mówił mi o nim stary, na wpół ślepy ksiądz, który miał schronić się w klasztorze, ale dlaczego pierwszy, on jedyny, mnie zaś w jego opowiadaniu nie to uderzyło, że miasto było z soli, ani białe mury w gorącym słońcu, ale okrucieństwo dzikich mieszkańców, zamknęli miasto przed wszystkimi obcymi, tylko jeden z tych, którzy ośmielili się do niego wejść, tylko jeden mógł opowiedzieć, co widział. Wychłostali go i wypędzili na pustynię, nasypawszy mu wpierw soli na rany i do ust, spotkał koczowników, tym razem litościwych, co za szczęście, a ja od tej chwili marzyłem o ogniu soli i nieba, o domu bożka i jego niewolnikach, czy można znaleźć coś bardziej barbarzyńskiego, bardziej podniecającego, tak, to była moja misja i musiałem iść, żeby pokazać im mojego Pana.

W seminarium usiłowali mnie zniechęcić, mówili trzeba czekać, to nie jest kraj dla misji, nie jestem dojrzały, powinienem się specjalne przygotować, wiedzieć kim jestem, a i potem jeszcze należałoby mnie wypróbować, zobaczymy! Ale wciąż czekać, ach, nie! zgoda na specjalne przygotowania i próby, skoro ich miejscem miał być Alger i one zbliżały mnie do celu, ale jeśli idzie o wszystko inne kiwałem przecząco twardą głową i powtarzałem to samo, chcę iść do największych barbarzyńców i żyć ich życiem, wykazać im na miejscu w domu ich bożka na przykład, że nie ma prawdy potężniejszej nad prawdę mojego Pana. Oczywiście, oni mnie znieważą, ale nie bałem się zniewag, były konieczne dla przeprowadzenia dowodu, a znosząc je w pewien sposób, ujarzmiłbym tych dzikich jak potężne słońce. Potężne, tak, to słowo bez przerwy obracałem w ustach, marzyłem o absolutnej władzy, która rzuca na kolana, zmusza prze-

ciwnika do kapitulacji, nawraca go, a im bardziej przeciwnik jest ślepy, okrutny, pewien siebie, zatwardziały, tym większa chwała i królestwo tego, który spowodował jego klęskę. Nawracać zacnych i zbłąkanych ludzi, to był nędzny ideał naszych księży, pogardzałem nimi za to, że tyle mogli, a ważyli się na tak mało, nie mieli wiary, a ja ją miałem, chciałem, żeby uznali mnie nawet kaci, żeby padli na kolana i powiedzieli: „Panie, oto twoje zwycięstwo", chciałem samym słowem rządzić armią złych. Ach, wiedziałem, że mam rację, nigdy nie byłem zbyt pewien siebie w innych sprawach, ale kiedy już jakaś myśl jest moja, trzymam ją mocno, to moja siła, tak, moja siła, a wszyscy się nade mną litowali!

Słońce wzniosło się jeszcze wyżej, czoło zaczyna mnie palić. Kamienie wokół mnie trzeszczą głucho, tylko lufa strzelby jest świeża. Świeża jak łąki, jak deszcz wieczorny ongi, kiedy zupa gotowała się powoli, ojciec i matka czekali na mnie, czasem się do mnie uśmiechali, kochałem ich może. Ale to się skończyło, zasłona żaru zaczyna się podnosić z drogi, przyjdź, misjonarzu, czekam na ciebie, wiem teraz jak trzeba odpowiedzieć na posłanie, moi nowi panowie udzielili mi lekcji i wiem, że mają rację, trzeba załatwić porachunki z miłością. Kiedy uciekłem z seminarium w Algerze, wyobrażałem sobie inaczej tych barbarzyńców, jedno było prawdziwe w mych marzeniach, oni są źli. Ukradłem kasę z działu gospodarczego, zrzuciłem sutannę, ruszyłem przez Atlas, wysokie płaskowzgórza i pustynię, szofer z komunikacyjnej linii Transsaharyjskiej kpił sobie ze mnie: „Nie jedź tam", on także dlaczego wszyscy mówili to samo, zmierzwione fale piasku przez setki kilometrów, idące naprzód i cofające się potem pod wiatrem, i znów góry całe w czarnych iglicach, o krawędziach tnących jak żelazo, a potem trzeba było przewodnika, żeby przejść przez nieskończone morze brunatnych kamieni, wyjących z żaru, palących tysiącem luster najeżonych ogniem, aż do tego miejsca na granicy ziemi czarnych i kraju białych, gdzie wznosi się miasto z soli. I pieniądze, które ukradł przewodnik, naiwny, zawsze naiwny pokazałem mu pieniądze, uderzył mnie, ale zostawił na drodze, tu właśnie: „Psie, oto droga ja mam swój honor, idź, idź tam, oni cię nauczą", i oni nauczyli mnie, o tak, oni są jak słońce, wspaniałe i pyszne, które przestaje bić tylko w nocy, bije mnie teraz mocno, zbyt mocno palącymi włóczniami, które nagle wyszły z ziemi, o schronić się, tak, schronić pod wielką skałą, zanim wszystko się zamąci.

Dobry jest ten cień tutaj. Jak można żyć w mieście z soli, w tej wklęsłej misce pełnej białego żaru? Cięte kilofem i ledwo wygładzone proste mury we wrębach pozostawionych przez kilof najeżone są oślepiającymi łuskami, rozsypany płowy piasek żółci je nieco, i tylko wtedy, gdy wiatr oczyszcza ściany domów i tarasy, wszystko błyska piorunującą bielą pod niebem odartym także ze swego błękitu. Ślepłem w te dni, kiedy nieruchomy pożar trzeszczał przez całe godziny na powierzchni białych tarasów i zdawało się, że tarasy zrastają się ze sobą, jak gdyby oni, którzy natarli kiedyś na górę soli, naprzód ją spłaszczyli, potem w tej masie wyryli ulice, wnętrza domów i okna, albo, tak, tak jest lepiej, jak gdyby wycięli swoje białe i płonące piekło dmuchawką z wrzącą wodą, żeby pokazać, że potrafią mieszkać tam, gdzie nikt nie potrafi, o trzydzieści dni drogi od wszelkiego życia, w tym zagłębieniu pośrodku pustyni, gdzie żar dnia nie pozwala na żaden kontakt między ludźmi, wznosi między nimi kraty z niewidzialnych płomieni i wrzących kryształów, a chłód nocy za-

mraża nagle w muszlach z soli tych nocnych mieszkańców suchej ławicy lodowej, czarnych Eskimosów drżących teraz z zimna w sześciennych igloo. Czarnych, tak, gdyż są ubrani w czarne szaty, a sól, która wżera się nawet w paznokcie, którą żuje się gorzko w polarnym śnie nocy, sól, którą pije się w wodzie pochodzącej z jedynego źródła w lśniącym wgłębieniu, pozostawia niekiedy na ich ciemnych sukniach ślady podobne do śladów ślimaków po deszczu.

Deszczu, o Panie, niech choć raz prawdziwy deszcz, wielki, ciężki deszcz spadnie z twojego nieba! Wtedy wreszcie straszne miasto podgryzane stopniowo rozpadnie się zwolna, na zawsze, i rozpuszczone w lepkim strumieniu uniesie ku piaskom okrutnych mieszkańców. Deszczu raz tylko, Panie! Ale jakiż tam pan, to oni są panami! Panami swych pustych domów, czarnych niewolników, którzy umierają dla nich w kopalniach, a każda odcięta sztabka soli to cena człowieka w krajach Południa, idą bez słowa w swych żałobnych woalach białymi ulicami z minerału, a gdy nadejdzie noc i całe miasto wygląda jak mleczna zjawa, schyleni wchodzą w cień domów, gdzie ściany z soli połyskują słabo. Śpią snem bez ciężaru i ledwo się obudzą rozkazują, biją, mówią że są jedynym ludem, że ich bóg jest prawdziwy, że trzeba go słuchać. To moi panowie, nie znają litości, a ponieważ są panami, chcą być sami, rządzić sami, skoro sami mieli dość zuchwalstwa, by wybudować z soli i piasków zimne miasto upalne. A ja...

Jaka papka, kiedy żar rośnie, pocę się, oni nie pocą się nigdy, teraz cień także się rozgrzewa, czuję słońce na kamieniu nade mną, bije, bije jak młot we wszystkie kamienie i to jest muzyka, szeroka muzyka południa, drganie powietrza i kamieni idące przez setki kilometrów ra jak niegdyś słyszę ciszę. Tak, ta sama cisza przyjęła mnie przed laty, kiedy strażnicy prowadzili mnie do nich, w słońcu, na środek placu, gdzie koncentrycznie położone tarasy wznosiły się ku pokrywie nieba z twardego błękitu, spoczywającego na brzegach misy. Byłem tam, rzucili mnie na kolana w zagłębieniu białej tarczy, szpady soli i ognia wychodzące ze wszystkich murów wydrążały mi oczy, blady ze zmęczenia, z uchem krwawiącym od ciosu, którym zdzielił mnie przewodnik, a oni wielcy, czarni, patrzyli na mnie bez słowa. Było południe. Pod żelaznymi uderzeniami słońca niebo, blaszana płyta rozgrzana do białości, dźwięczało długo, to była ta sama cisza, oni patrzyli na mnie, czas mijał, nie przestawali na mnie patrzeć, a ja nie mogłem znieść ich spojrzeń, dyszałem coraz mocniej, zapłakałem w końcu, i nagle oni odwrócili się do mnie plecami w milczeniu i odeszli wszyscy razem w tym samym kierunku. Klęcząc widziałem tylko ich nogi w czerwono-czarnych sandałach, gdy szli unosiły się długie ciemne szaty, końce palców mieli wyprostowane, obcas lekko uderzał o ziemię i kiedy plac był pusty, zaciągnięto mnie do domu bożka.

Przykucnąwszy jak dziś pod osłoną skały, gdy ogień nad moją głową przeszywa na wylot kamień, pozostałem przez wiele dni w cieniu tego domu, nieco wyższego od innych, otoczonego murem z soli, ale bez okna, pełnego połyskującej nocy. Przez wiele dni, i dano mi miskę słonawej wody i trochę ziarna, które rzucano mi jak rzuca się kurom, ja je zbierałem. W ciągu dnia drzwi były zamknięte, a jednak cień stawał się lżejszy, jak gdyby niepokonane słońce potrafiło przebić masy soli. Żadnej lampy, ale idąc po omacku wzdłuż ścian, dotykałem zdobiących je girland z suchych palm i małych, grubo ciosanych drzwi w głębi, których zasuwkę rozpoznałem końcami palców. Przez wiele dni, długo

potem, nie umiałem zliczyć dni i godzin, ale rzucono mi garść ziarna ze dwanaście razy i wygrzebałem dołek na nieczystości, który nakrywałem na próżno, zapach idący z nory wciąż unosił się w powietrzu, długo potem, tak, drzwi otwarły się szeroko i oni weszli.

Jeden z nich podszedł do mnie, siedziałem skulony w kącie. Czułem na policzku ogień soli, wdychałem zapach z zakurzonych palm, patrzyłem jak idzie. Zatrzymał się w odległości metra ode mnie, patrzył na mnie w milczeniu, skinął i wstałem, patrzył na mnie oczami z metalu, które błyszczały bez wyrazu w brązowej końskiej twarzy, potem podniósł rękę. Wciąż niewzruszony chwycił mnie za dolną wargę, którą skręcał powoli aż oderwał z niej skórę i nie rozluźniając uścisku palców obrócił mnie dokoła, zmusił do cofnięcia się na środek pokoju, ciągnął mnie za wargę aż upadłem na kolana, oszalały, z krwawiącymi ustami, potem odwrócił się i podszedł do innych, którzy stali rzędem wzdłuż ścian. Patrzyli na mnie jak jęczę w niezmąconym i strasznym upale dnia wchodzącym przez otwarte szeroko drzwi i w tym świetle zjawił się czarownik o włosach z rafii, z torsem okrytym pancerzem z pereł, z nagimi nogami pod spódniczką ze słomy, w masce z trzciny i drutu, w której wycięte były dwa kwadratowe otwory dla oczu. Za nim szli muzykanci i kobiety w ciężkich pstrokatych sukniach, całkowicie osłaniających ich kształty. Tańczyli przed drzwiami w głębi, ale był to prymitywny, zaledwie zrytmizowany taniec, poruszali się, tylko tyle, potem czarownik otworzył małe drzwi za mną, panowie stali nieruchomo, patrzyli na mnie, odwróciłem się i zobaczyłem bożka, jego podwójną głowę w kształcie topora, jego nos z żelaza skręconego jak wąż.

Zaniesiono mnie do niego, do stóp cokołu, dano mi do wypicia czarnej wody, gorzkiej, gorzkiej, i natychmiast głowa zaczęła mi płonąć, śmiałem się, oto zniewaga, jestem znieważony. Rozebrali mnie, ogolili głowę i ciało, umyli oliwą, bili twarz sznurami umaczanymi w wodzie z solą, a ja śmiałem się i odwracałem głowę, ale za każdym razem dwie kobiety chwytały mnie za uszy i podstawiały moją twarz pod ciosy czarownika, widziałem tylko jego kwadratowe oczy, śmiałem się wciąż, okryty krwią. Przestali, nikt nie mówił prócz mnie, miałem już papkę w głowie, potem podnieśli mnie i zmusili, żebym spojrzał na bożka, nie śmiałem się już. Wiedziałem, że należę teraz do niego, że mam mu służyć i wielbić go, nie, nie śmiałem się, dławił mnie strach i ból. I tam, w tym białym domu, wśród ścian, które słońce paliło od zewnątrz, z napięciem na twarzy, gdy pamięć była już bezsilna, tak, próbowałem modlić się do bożka, był tylko on i nawet jego straszna twarz była mniej straszna od reszty świata. Wówczas związali mi nogi w kostkach sznurem, ale tak, żebym mógł chodzić, i znowu tańczyli, tym razem przed bożkiem, a panowie wyszli jeden za drugim.

Gdy drzwi zamknęły się za nimi, muzyka zabrzmiała znowu, czarownik zapalił ogień z kory, wokół którego przytupywał, jego wielka sylwetka łamała się w kątach białych ścian, drżała na płaskich powierzchniach, wypełniała wnętrze tańczącymi cieniami. Nakreślił prostokąt w kącie dokąd mnie zaciągnęły kobiety, czułem ich suche i delikatne ręce, postawiły obok mnie czarkę z wodą, nasypały trochę ziarna i wskazały mi bożka, zrozumiałem, że mam nie spuszczać z niego oczu. Wówczas czarownik wezwał je do ognia, jedną po drugiej, bił niektóre, one jęczały, padły na twarz przed bożkiem bogiem moim, zaś czarownik tańczył jeszcze, potem wyprowadził wszystkie kobiety prócz jednej, mło-

dziutkiej, siedzącej w kucki obok muzykantów, której nie bił jeszcze. Trzymał ją za warkocz, okręcał nim coraz bardziej rękę, ona przechyliła się do tyłu, oczy wyszły jej z orbit, aż wreszcie upadła na plecy. Czarownik puszczając ją krzyknął, muzykanci odwrócili się do ściany, pod maską o kwadratowych oczach krzyk rósł do ostatecznych granic, kobieta tarzała się po ziemi w ataku i wreszcie na czworakach, z głową osłoniętą złączonymi rękami, krzyknęła także, ale głucho, i wtedy czarownik nie przestając wyć i patrzeć na bożka, wziął ją prędko, ze złością, jej twarzy zagrzebanej w ciężkich fałdach sukni nie było teraz widać. A ja, w mojej samotności, obłąkany, czy nie krzyczałem także, tak, wyłem z przerażenia do bożka, aż kopnięcie nogą rzuciło mnie pod ścianę i gryzłem sól, jak dziś gryzę kamień ustami bez języka, czekając na tego, którego mam zabić.

Teraz słońce przebiegło już połowę nieba. Poprzez szczeliny w skale widzę dziurę, jaką wyryło w przegrzanym metalu nieba, usta tak samo gadatliwe jak moje bez przerwy wymiotują rzeki płomieni na bezbarwną pustynię. Nic na drodze przede mną, nie widać kurzu na horyzoncie, za mną oni, pewno mnie szukają, nie, nie jeszcze, dopiero pod wieczór otwierali drzwi i mogłem wyjść trochę, przez cały dzień sprzątałem dom bożka, składałem nowe ofiary, a wieczorem rozpoczynał się obrzęd, bili mnie czasem, innym razem nie, ale zawsze służyłem bożkowi, bożkowi, którego obraz mam wyryty żelazem w pamięci, teraz jest to obraz mojej nadziei. Żaden bóg nie posiadł mnie i nie ujarzmił tak bardzo, wszystkie moje dni i noce były jemu poświęcone, jemu zawdzięczałem cierpienie i brak cierpienia, a nawet pragnienie, tak, ponieważ niemal co dzień byłem obecny przy tym akcie nieosobistym i pełnym złości, który słyszałem nie widząc, teraz bowiem musiałem patrzeć na ścianę pod groźbą chłosty. Ale z twarzą przyklejoną do soli, osaczony przez zwierzęce cienie, które poruszały się na ścianie, słuchałem długiego krzyku, czułem suchość w gardle, palące pragnienie bez płci ściskało mi skronie i brzuch. Tak dni następowały po dniach, ledwo odróżniałem jedne od drugich, jak gdyby roztapiały się w palącym żarze i w utajonym blasku ścian z soli, czas to był już tylko bezkształtny plusk, z którego regularnie buchał jedynie krzyk bólu lub posiadania, długi dzień bez wieku we władzy bożka, jak mój dom ze skał jest we władzy dzikiego słońca, i teraz tak samo jak wtedy płaczę z nieszczęścia i pragnienia, zła nadzieja mnie pali, chcę zdradzić, liżę lufę karabinu i jego duszę wewnątrz, jego duszę, tylko karabiny mają dusze, o tak! w dniu, kiedy ucięto mi język, nauczyłem się wielbić nieśmiertelną duszę nienawiści!

Jaka papka, jakie szaleństwo, ra ra, pijany z upału i wściekłości leżę rozpostarty, wyciągnięty na moim karabinie. Kto tu dyszy? Nie mogę znieść tego żaru, który nigdy się nie skończy, tego oczekiwania, muszę go zabić. Ani ptaka ani źdźbła trawy, kamień, suche pragnienie, cisza, ich krzyki, ten język mówiący we mnie i, od kiedy mnie okaleczyli, długi, płaski i pusty ból, któremu odmówiono nawet wody nocy, nocy o jakiej śniłem zamknięty z bogiem w mojej norze z soli. Tylko noc i jej chłodne gwiazdy, jej ciemne fontanny, tylko noc mogła mnie uratować, uwolnić wreszcie od złych bogów ludzi, ale zawsze zamknięty nie mogłem jej widzieć. Jeśli tamten spóźni się jeszcze, zobaczę przynajmniej jak noc wzejdzie z pustyni i zagarnie niebo, zimna złota winnica zawiśnie na ciemnym zenicie, będę mógł pić z niej ile zechcę, będę mógł zwilżyć

tę czarną dziurę, której nie odświeża żaden żywy i giętki mięsień i zapomnieć wreszcie o dniu, kiedy szaleństwo odebrało mi język.

Jak było gorąco, jak gorąco, sól się rozpuszczała, tak przynajmniej myślałem, powietrze wyżerało mi oczy, czarownik wszedł bez maski. Za nim szła nowa kobieta, niemal naga pod szarawym łachmanem, jej twarz pokryta tatuażem była maską bożka i wyrażała jedynie złe osłupienie bóstwa. Żyło tylko jej szczupłe i płaskie ciało, które osunęło się do stóp boga, gdy czarownik otworzył drzwi nory. Potem czarownik wyszedł nie patrząc na mnie, żar rósł, nie ruszałem się, bożek spoglądał na mnie ponad tym nieruchomym ciałem, którego mięśnie drgały jednak lekko, twarz kobiety twarz bóstwa nie zmieniła się, kiedy się zbliżyłem. Tylko jej oczy powiększyły się, gdy patrzyła na mnie, moje nogi dotykały jej nóg, żar wył teraz, bóstwo nie mówiąc słowa patrzyło wciąż na mnie rozszerzonymi oczami, upadło na wznak, podciągnęło powoli nogi ku sobie i uniosło je, lekko rozsuwając kolana. Ale zaraz potem, ra czarownik mnie śledził, weszli wszyscy i oderwali mnie od kobiety, bili straszliwie tam gdzie grzech, grzech jaki grzech, śmiałem się, gdzie jest grzech, gdzie cnota, przyparli mnie do ściany, stalowa ręka ścisnęła mi szczęki, inna otwarła mi usta, wyciągnęła język aż zaczął krwawić, czy to ja wyłem tym zwierzęcym krzykiem, na języku tnąca i chłodna pieszczota, tak, chłodna wreszcie. Kiedy odzyskałem przytomność, byłem sam w nocy, przyklejony do ściany, pokryty zakrzepłą krwią, knebel z suchych ziół o dziwnym zapachu wypełniał mi usta, nie krwawiły już, ale były niezamieszkałe i w tej nieobecności żył tylko rozdzierający ból. Chciałem wstać, upadłem, szczęśliwy, beznadziejnie szczęśliwy, że umieram wreszcie, śmierć także jest chłodna i jej cień nie osłania żadnego boga.

Nie umarłem, młoda nienawiść wstała pewnego dnia razem ze mną, ruszyła ku drzwiom w głębi, otworzyła je, zamknęła za mną, nienawidziłem moich, bożek był tutaj i z dna, gdzie się znajdowałem, nie wzniosłem modlitwy do niego, zrobiłem lepiej, uwierzyłem w niego i przekreśliłem wszystko, w co wierzyłem dotąd. Chwała mu, on jest siłą i potęgą, można go zniszczyć, ale nie można nawrócić, patrzy ponad moją głową pustymi i zardzewiałymi oczami. Chwała mu, on jest władcą i jedynym panem, którego bezspornym atrybutem jest złość, nie ma dobrych panów. I gdy całe moje ciało krzyczało z bólu, po raz pierwszy, dzięki zniewagom, zdałem się na jego wolę, uznałem jego złośliwy porządek, uwielbiłem w nim złą zasadę świata. Więzień jego królestwa, jałowego miasta wyrzeźbionego w górze soli, odciętego od natury, pozbawionego przelotnej i rzadkiej roślinności pustyni, wolnego od tych przypadków czy czułości, jakie znają nawet słońce i piaski — obłok, gwałtowny i krótki deszcz — więzień miasta porządku, gdzie kąty są proste, pokoje kwadratowe i sztywno wyprostowani ludzie, stałem się dobrowolnie jego storturowanym i pełnym nienawiści obywatelem, wyparłem się tej długiej historii, której mnie nauczono. Oszukano mnie, tylko panowanie złości jest bez skazy, oszukano mnie, prawda jest kwadratowa, ciężka, gęsta, nie znosi odcieni, dobro jest marzeniem, projektem wciąż odkładanym, któremu towarzyszy wyczerpujący wysiłek, granicą, której nie osiąga się nigdy, jego panowanie jest niemożliwe. Tylko zło może dojść do ostatecznych granic i rządzić niepodzielnie, jemu trzeba służyć, żeby utwierdzić jego widzialne królestwo, potem się zobaczy, potem co to znaczy potem, tylko zło jest obecne, precz z Europą, z rozsądkiem, z honorem i krzyżem. Tak, musia-

łem nawrócić się na religię moich panów, tak tak byłem niewolnikiem, ale jeś
ja także jestem zły nie jestem już niewolnikiem, choć mam spętane nogi i niem
usta. O ten żar doprowadza mnie do szaleństwa, pustynia krzyczy cała w świe
tle nie do zniesienia, wypieram się tamtego, Pana łagodności, samo jego imi
budzi we mnie bunt, znam go bowiem teraz. Marzył i chciał kłamać, ucięto m
język, żeby jego słowo nie oszukiwało już świata, przebito go gwoździam
głowę także, tę biedną głowę, jak moja teraz, co za papka, jaki jestem zmęczo
ny, a ziemia nie zadrżała, wiem na pewno, nie zabili sprawiedliwego, nie cho
w to wierzyć, nie ma sprawiedliwych, są tylko źli panowie, którzy ustanowi
rządy nieubłaganej prawdy. Tak, tylko bożek ma władzę, on jest jedynym bo
giem tego świata, przykazaniem jego jest nienawiść, źródło wszelkiego życi
świeża woda, świeża jak mięta, która mrozi usta i pali żołądek.

Zmieniłem się wówczas, oni to zrozumieli, całowałem ich ręce, gdy ich spo
tykałem, należałem do nich, nie przestawałem ich podziwiać, ufałem im, mia
łem nadzieję, że okaleczą moich, tak jak mnie okaleczyli. I kiedy dowiedziałe
się, że przyjedzie misjonarz, zrozumiałem, co mam zrobić. Ten dzień podobny d
innych, ten sam oślepiający dzień, który ciągnął się od tak dawna! Późnym po
południem ukazał się strażnik, biegł górnym skrajem misy, w kilka minut po
tem zaciągnięto mnie do domu bożka i zamknięto drzwi. Jeden z nich trzyma
mnie na ziemi, w cieniu, jego szabla w kształcie krzyża zawisła nade mną, cisz
trwała długo aż nieznane dźwięki napełniły spokojne zazwyczaj miasto, głos
których nie mogłem rozpoznać, mówiły bowiem moim językiem, ale ledwo za
brzmiały, ostrze znalazło się na wysokości moich oczu, mój strażnik patrzył n
mnie w milczeniu. Dwa głosy przybliżyły się, słyszę je jeszcze, jeden pytał dla
czego ten dom jest strzeżony czy trzeba wyważyć drzwi, panie poruczniku, dru
gi powiedział krótko: „Nie", po chwili dodał, że zawarto układ, miasto zgadz
się na garnizon z dwudziestu ludzi pod warunkiem, że rozlokują się za mure
i uszanują tutejsze zwyczaje. Żołnierz roześmiał się mamy ich ale oficer nie b
pewien, w każdym razie po raz pierwszy zgodzili się przyjąć kogoś, kto będz
leczył dzieci, to będzie ksiądz, potem pomyśli się o terytorium. Tamten powi
dział, że jeśli żołnierzy tu nie będzie oni obetną księdzu to, co ma na myśl
„O nie, odparł oficer, ojciec Beffort przyjedzie przed garnizonem, będzie tu z
dwa dni". Nie słyszałem już nic więcej, leżałem nieruchomo pod ostrzem szab
czułem ból, koło z igieł i noży obracało się we mnie. Szaleni, szaleni, pozwala
wejść do miasta, naruszyć swą niezwyciężoną potęgę, tknąć prawdziwego bog
a tamten przyjedzie i jemu nie utną języka, będzie popisywać się swoją bezcze
ną dobrocią, nic nie płacąc, nie znosząc zniewag. Panowanie zła zostanie opó
nione, znów będą wątpliwości, znów czas stracony na marzenia o dobru, któ
jest niemożliwe, znów wyczerpujące i jałowe wysiłki zamiast tego, by przyśpi
szyć nadejście jedynego królestwa, patrzyłem na grożące mi ostrze, o potęg
która sama rządzisz światem! O potęgo, dźwięki oddalały się powoli, drzw
wreszcie otwarto, zdemaskowany, gorzki, zostałem sam z bożkiem i przysiągłe
mu, że uratuję moją nową wiarę, moich prawdziwych panów, mego Boga de
potę, że zdradzę, choćby przyszło mi drogo zapłacić.

Ra, żar zelżał trochę, kamień nie drży, mogę wyjść z mojej dziury i patrz
jak pustynia staje się żółta i ugrowa, wkrótce przybierze odcień różowaw
liliowy. Poprzedniej nocy czekałem aż zasną, wyważyłem zamek u drzwi, wy
szedłem tym samym krokiem co zawsze, krokiem odmierzanym przez sznu

znam ulice, wiedziałem skąd wziąć stary karabin, jakie wyjście nie jest strzeżone, i przyszedłem tu w godzinie, kiedy noc blednie wokół garstki gwiazd, a pustynia lekko ciemnieje. A teraz wydaje mi się, że całe dni już minęły odkąd przyczaiłem się wśród tych skał. Szybko, szybko, o niech zjawi się szybko! Za chwilę zaczną mnie szukać, przebiegną drogi we wszystkich kierunkach, nie będą wiedzieli, że poszedłem dla nich, żeby im lepiej służyć, nogi mi osłabły, jestem pijany z głodu i nienawiści. O, o tam, ra ra u końca drogi wyrosły dwa wielbłądy, biegną jednakim krokiem, podwaja je krótki cień, ich ruchy są żywe i skupione jak zawsze. Oto są, są wreszcie!

Karabin, szybko karabin, ładuję go szybko. O bożku, boże mój stamtąd, bądź potęga twoja, niech zniewaga będzie pomnożona, niech nienawiść rządzi bez przebaczenia światem skazańców, niechaj zły zawsze będzie panem, niech nadejdzie wreszcie królestwo czarnych tyranów, ujarzmiających i władających bez litości w jedynym mieście z soli i żelaza! A teraz ra ra ognia do litości, ognia do niemocy i jej miłosierdzia, ognia do wszystkiego, co opóźnia nadejście zła, dwa razy ognia, i oto przewracają się, upadają, wielbłądy uciekają w stronę horyzontu, gdzie gejzer czarnych ptaków wytrysnął w niezmienionym niebie. Śmieję się, śmieję, tamten wije się w swej nienawistnej sukni, unosi nieco głowę, widzi mnie, mnie, jego spętanego i wszechmocnego pana, dlaczego uśmiecha się, zmiażdżę ten uśmiech! Dobrze jest słyszeć jak kolba uderza w twarz dobroci, dziś, dziś wreszcie wszystko się dokonało, i wszędzie na pustyni, nawet daleko stąd, szakale węszą nieobecny zapach, potem ruszają cierpliwym kłusem na czekającą ich ucztę z padliny. Zwycięstwo! Wyciągam ręce ku niebu, które łagodnieje, po przeciwnej stronie można odgadnąć fioletowy cień, o noce Europy, ojczyzno, dzieciństwo, dlaczego muszę płakać w chwili triumfu?

Poruszył się, nie, odgłos idzie skądinąd, tam, z drugiej strony, to są oni, moi panowie, zlatują jak stado ciemnych ptaków, spadają na mnie, chwytają, ach ach! tak, bijcie mnie, boją się, że ujrzą swoje miasto wypatroszone i wyjące, boją się zemsty żołnierzy, których przywołałem do świętego miasta, tego właśnie było trzeba. Brońcie się teraz, bijcie, bijcie wpierw mnie, wasza jest prawda! O moi panowie, potem zwyciężą żołnierzy, zwyciężą słowo i miłość, przejdą przez pustynie, przejdą przez morza, zasłonią światło Europy swymi czarnymi woalami, bijcie w brzuch, tak, bijcie w oczy, rozsieją swoją sól po kontynencie, wszelka roślinność, wszelka młodość zgaśnie, po pustyni świata, pod okrutnym słońcem prawdziwej wiary, nieme tłumy o spętanych nogach będą szły u mego boku, nie będę już sam. Ach, ból, ból jaki mi zadają, ich wściekłość, tak trzeba, rozćwiartowali mnie na tym wojennym siodle, litości, śmieję się, kocham ten cios, który przygważdża mnie do krzyża.

. . . . . .

Jaka cicha jest pustynia! Już noc i jestem sam, chcę pić. Znowu czekam, gdzie jest miasto, ten daleki hałas i żołnierze może zwycięscy, nie, nie trzeba, nawet jeśli żołnierze zwyciężyli, nie będą dość źli, nie będą umieli panować, powiedzą raz jeszcze, że trzeba stać się lepszym i znów miliony ludzi pomiędzy dobrem i złem, rozdarci, osłupiali, o bożku, dlaczegoś mnie opuścił? Wszystko się skończyło, chcę pić, ciało mnie pali, ciemniejsza jeszcze noc napełnia mi oczy.

To długi długi sen, budzę się, ale nie, umrę, wstaje świt, pierwsze świa
dnia dla żywych, a dla mnie nieubłagane słońce, muchy. Kto mówi, nikt, nie
się nie otwiera, nie, nie, Bóg nie mówi na pustyni, skąd jednak ten głos, któ
powiada: „Jeśli zgodzisz się umrzeć dla nienawiści i potęgi, kto nam przeb
czy?". Czy to inny język mówi we mnie czy wciąż tamten, u moich stóp, co n
chce umrzeć i powtarza: „Odwagi, odwagi, odwagi"? Ach! Jeśli omyliłem s
znowu! Ludzie, dawni bracia moi, jedyna pomocy, o samotności, nie opuszcz
cie mnie! Tu, tu, kim jesteś, rozdarty, z krwawiącymi ustami, to ty, czarownik
żołnierze cię zwyciężyli, sól płonie tam, to ty mój ukochany panie! Porzuć
twarz nienawiści, bądź dobry teraz, zbłądziliśmy, zaczniemy na nowo, odbud
jemy miasto miłosierdzia, chcę wrócić do domu. Tak, pomóż mi, tak, podaj rę
daj..."

Garść soli zamknęła usta gadatliwego niewolnika.

Przełożyła
Joanna Guze

Anna Świrszczyńska

SZTYCHY Z PRZESZŁOŚCI

WIECZÓR PRZED GOSPODĄ

(STARY DRZEWORYT)

Czerwcowa niedziela skończyła się i był wieczór. Jasnowłosi kupcy idąc pać drapali się po brzuchach. Ich żony zdejmowały czepce i pierścionki. Jedna, achylona nad świecą, złapawszy pchłę roześmiała się do męża:

— Ale zaraz, zaraz.

Burmistrzowa gładziła wiśniowy aksamitny trzewik. Nie patrzała w stronę urmistrza, który od czasu do czasu sapał jeszcze z gniewem. Przestała już płaać i myślała prawie z rezygnacją:

— Jak to Pan Bóg mnie w życiu pokarał.

O tej samej porze wesoły Rabelais jadł przed gospodą pieczeń i popijał wino. Obok, pod ścianą zakrystii, za żywopłotem stały chorągwie. Chorągiew cechu aziebników i pasamoników i czarna bractwa pogrzebowego świętego Rocha, i ta herbem miasta. Wszystkie szczękały jak jedwab i mówiły:

— Jesteśmy pewne, jesteśmy pewne, jesteśmy pewne. Szyli nas rękami ztywnymi od pewności, jak się szyje śmiertelną koszulę.

Rabelais nie chciał słuchać. Popatrzał przez szklane dno kubka na żółty księyc, a potem roześmiał się głośno i uderzył dłonią w dłoń kompana.

— Ha, ha, *domine*, życie to dobra rzecz. Dobra rzecz, nie myślicie? Cieszmy ię i nie bądźmy niczego pewni.

Dym z pieczeni uniósł się w górę. Eks-mnich zaczął go rozpędzać ręką, ruhami, z których każdy dopełniał się wolno, dokładnie i z trudem przestawał stnieć. Śmiał się, oszołomiony winem, zanurzając ręce w kudły leżącego pod tołem psa.

— Dobry pies, ciepły pies — mruczał.

Wtedy właśnie skrzypnęły drzwi i stanęła w nich służąca. Podeszła i powieziała:

— Nie mówiłam? Urodził wam się syn.

I westchnęła głęboko, tryumfalnie.

Rabelais wstał zza stołu i cieszył się. Klepał się po brzuchu i udach, podśpiewywał. Chciał zaraz obejrzeć dzieciaka, a gdy ten pisnął, zachwycał się.

— Wrzeszcz, synku, ile masz sił, wierzgaj na cały świat, wsadź nogę do gę
i gwiżdż na resztę. Ach, mój dziubusiu, moja świneczko, moje wszystko.

Całował kompana, klepnął służącą, tupał, aż na szerokich piersiach podsk
kiwał mu łańcuch. Potem podniósł do księżyca rozpalone policzki.

— Jestem człowiek serdeczny — mówił. — Możecie mnie przyłożyć do ran
I ocierał łzy aksamitnym rękawem.

Służąca westchnęła.

— Panie — rzekła — żona wasza, Genowefa, umarła w połogu.

Rabelais klasnął w ręce i podbiegł do okna. Woda na kominie wykipia
i prawie zalała ogień. Nie było widno. Po chwili zobaczył nieboszczkę. Leża
ogromna, świecąca jak perła. Nikt by nie powiedział, że ta kobieta kiedy śmi
ła się albo grzeszyła. Nawet bluźnierstwem byłoby tak powiedzieć.

Rabelais płakał.

— Ach, moja Genowefo, prawowita małżonko. Żyłaś ze mną dosyć porządn
jadłaś, piłaś, pieczone gołąbki leciały ci do gąbki i ot ci się zmarło.

I tak zapamiętał się w rozpaczy, że nie mógł ustać na miejscu. Chodził i w
łamywał palce ze stawów.

— Nie chcę, nie chcę waszej pociechy — jęczał.

Ale nagle dzieciak pisnął. Eks-mnich spojrzał i zatrzymał się. Stał chwi
a potem uśmiechnął się, jakby komuś wybaczał. Strzepnął ze złotych rzęs
i znów pokiwał głową.

— Ciesz się, Genowefo, bo chociaż ty już do niczego, spłodziłaś syna. On
raz będzie jadł, klepał się po brzuchu i chodził w aksamitach — do kata, w
śmienicie będzie to czynić. Módl się za niego w niebie, masz tam dużo czas
Nie zapomnij pomodlić się, przecież to twój syn.

Chwycił gąsiorek piwa i ujął kompana pod ramię. Poszli między opłotka
kołysząc się. Na zakręcie błysnęła w księżycu biała kreza. Śpiewali:

Dum bibo piwo
stat mihi kolano krzywo,

Wtedy właśnie przeszli aktorowie misterium, co grali dziś w mieście. Sze
piegowaty, pobożny kleryk, który grał Judasza.

Mamrotał:

Ave, Rabbi,
ja i drabi

witam ciebie
o tej dobie.

Za nim biegła tęga pani Wenus z lusterkiem i Justitia czyli Sprawiedliwo
w sukni błyszczącej jak łupina cebuli.

— Za miesiąc nas pożenią, za miesiąc nas pożenią — powtarzała i śmiała s
obracając ku pani Wenus wrażliwą, zasypaną włosami twarz. Na zielonym d
chu gospody zapiał staroświecki kogut:

Piotrze mój,
głos to twój.
Mnie nie znasz,
przysięgasz?

Wtedy Piotr, śpiący za płotem na mokrej trawie wśród stokrotek, obudził się zedł chwiejnie, przecierając oczy. Dotknął palcami chorągwi, co miały pewść i szczękały jak suchy jedwab.
Przez otwarte drzwi gospody zobaczył światło. Wszedł i usiadł przy kominie starej, pokrytej szramami ławie. Wtulił się w kąt. Przy nieboszczce, zakryj czarną kapą, paliły się dwie dorodne gromnice. Obok na cynowej misie leła w cieniu cytryna, nóż i gąbka.
Święty Piotr wyjął brewiarz i zaczął śpiewać pieśń za umarłych:

Józefie, bądźże mi przy sądzie,
kiedy mnie Pan Bóg sądzić zasiądzie,
orędownikiem.

Służąca, tęga blondyna, sapiąc z wysiłku, postawiła na ogień sagan z wodą do pania noworodka.
I, przechylona w biodrach, zaśmiała się patrząc na wierzgające dziecko.
— Ale wrzeszczy — powiedziała wesoło.

OPERA
(SZTYCH BAROKOWY)

Teatrum piękne. Ubrane na grę persony pełne lustru. Jego królewska mość, hucznej blondynowej peruce, z opierścienionymi palcami, rozsadził się w lo-. Oblicze ma otyłe, czoło mężne. Macha okazale ręką, dziękując za owacje. aród miłuje walecznego monarchę.
Obok kokoszy się bujna faworyta błyszcząc pompą ujmujących wdzięków. erś jej szybko faluje. Uśmiecha się, raz złośliwie, raz boleśnie. Jego królewska ość spogląda w inną stronę.
Opera gra się wielce przyjemna. Oto łąki poprute strumykiem. Pan z Godzimi tańczy, a Jutrzenka z wzdętej szaty wymiata kwiecie.
Miękki śpiew z purpurowego obłoku. Dafne w drzewo bobkowe obraca się. pakowie na tym drzewie śpiewają kuranty, małe słowiczki skwierczą w upleonym gniazdku.
A potem drugi obraz. Żeglarze tłuką wiosłami pieniste wały. Syreny po piersi ydawszy się z wody powłóczenia miłosne mdlejących oczu z powabnym ruganiem układają. I wtedy właśnie ku przodowi sceny wychodzi w buchacej kiecy primadonna Celestyna i śpiewa, istotnie podobna syrenie, aczkoliek dość otyła.
Gwałtowna wesołość błyszczy w twarzy monarchy. Muska bródkę i skwapliie układa pulchne dłonie do oklasków.

I podczas gdy Celestyna dziękuje kucnąwszy w obfitym ukłonie, fawory jego królewskiej mości blednie i przykłada rękę do serca. A kiedy widowis kończy się i orkiestra huczy dworskim marszem:

Kwitnij, królu ze wszech miar waleczny —

ona wstaje nagle, sztywno przewraca się na wznak i umiera.

Wynoszą ją, aksamitna spódnica wiecze się, spod niej sterczą łydki i nosa buciki z wielkimi kokardami.

Oczy niewiasty zachodzą bielmem i język już wypływa z otwartych głuc ust, gdy król dźwiga się i sapiąc podchodzi zwolna, a za nim powłóczy się osw jony lampart paszczęką skrzypocząc. Monarcha z melancholią ogarnia oki sztywniejący zewłok. Skoro zaś orkiestra dochodzi do słów:

Sława cię wzywa stugębnym gruchem —

ociera koronkową chusteczką otyłe czoło i mówi krótko:

— Sława nas wzywa.

A potem podpierając się nieznacznie laską idzie majestatycznie do karety, k piącej girlandami i herbami.

— Niech żyje i kwitnie! — wołają tłumy i bystrolotne konie rzucają w cwał.

Na sali, gdzie pod gasnącymi rzęsami świeczników szurają pośpiesznie w chodzące damy i flegmatyczni dworacy, orkiestra gra ostatnią strofę marszu

Powstań, królu, ze wszech miar waleczny.

Już jest pusto. Po posadzce, zasypanej gdzieniegdzie płatkami kwiatów, dep słudzy i dmuchają na grube woskowe świece.

— Tak, tak — mówi najstarszy i głośno uciera nos.

EPOKA

(SZTYCH Z DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU)

W najpompatyczniejszym magazynie „Printemps" modystki klęcząc układa na wystawie kruche kapelusiki.

Ogromnie powabna jest ta najmłodsza, brunetka z policzkami jak jabłka. szybą przepryskuje szlachetnie wierzchowa klacz. Oto oficer huzarów w zie nym jak szczaw mundurze. Szarpie cugle i posyła panience pocałunki.

A teraz zaczynają maszerować dzieci, dużo dzieci, śpiewających staran dobrane utwory wokalne.

Midinetki płoszą się.

I za chwilę są już wszystkie na rynku, zdenerwowane, ładnie zaróżowione

Między trzecią a czwartą w nocy wyrosło tu sute drzewo Nowego Cza

łum obywateli zalega plac. Ludzie dobrze odżywieni, ortodoksi nie pozbawieni dnak figlarności. Ludzie szczupli i skłonni do opozycji. Są także obywatele ez cylindrów.

Wszyscy patrzą na gałęzie ubłogosławione owocem, owszem, bardzo dekoracyjne. Wygląda ono pocieszająco czerstwo, to drzewo Nowego Czasu.

Nagle policjanci tracą cierpliwość.

— Proszę na bok, ale proszę, proszę z drogi.

W powozie, trzymając na kolanach przeplotłe palce, wjeżdża Epoka. Kłania ę wdzięcznie i z wylaniem niby arcyksiężna. Wiatr dmucha porywczo.

Ktoś szepce:

— To jest rozrzewniające, jak ona uśmiecha się do dzieci.

Ktoś dodaje:

— Co za rasa.

Ludzie cofają się, może trochę zbyt skwapliwie.

I teraz dopiero widać każdy z gładkich kamieni, po których stąpa złożywszy powozie gałąź wawrzynu i parasolkę. Chwilami (jest trochę błota) unosi nie- falban swej sukni. Ale stanąwszy pod drzewem przestaje się śmiać. I podas gdy ptak, zawieszony z klatką wśród liści, śpiewa miłosny dyszkant, ona ptem zdziera owoc z gałęzi, a usta jej stają się okrutne.

— Pięknie jest umierać za ojczyznę — mówi wyraźnie.

Wtedy najmłodsza z midinetek zdobyła się na odwagę. Z zaćmionych oczu yleciały ciepłe łzy. Szeptała coś w ogromnej rozpaczy, ocierając batystową usteczką umaczane policzki.

Wszyscy pobledli. Najrozumniejsi, najbardziej, zdawałoby się, lojalni obywale zaczęli szeptać. Chcieli kogoś wzruszyć, kogoś uprosić.

Jakby prośba mogła tu coś pomóc. Tyle tylko, że z drzewa ściekło parę kęierzawych liści jak parę kropel krwi.

Nagle oficer w zielonym jak szczaw mundurze trząsnął w górę pałaszem posrebrzone bębny oddały głos. Zaczęli się posuwać huzarzy, dużo huzarów szamerunkach, kitach i lampasach.

Jaka gala. Ludzie ożywiają się. Nikt nie przypuszczał, że to będzie tak uroyście i z orkiestrą. Błyszczą trąbki, konie prowadzą się drobno i uczenie.

— Pięknie jest umierać za ojczyznę — wołają chórem żołnierze.

I raptem panny, zapuszczając policzki różowym śmiechem, zaczęły rzucać na cę misterne bukieciki żółtych perfumowanych pierwiosnków.

Anna Świrszczyńska

Ewa Krzyżanowska

KANTYCZKA

Szreń skuła drogi
Mróz srogi trzyma
Kleik ościsty
przyprawia zima.

Zerwie nadziei
szarfę zieloną
Ciężar już zbędny
odejmie plonom.

W obcą dziedzinę
odejdziesz w gości
niebrukowanym
traktem wieczności.

Dziury w sumieniu
czas podzeluje
za łez miedziaki
znajdzie się taki
co za nas winy
odpokutuje

lecz ktoś nam robi
gdzieś na zakręcie
do fotografii
ostatniej zdjęcie.

PERŁOPŁAW

Drażniła drzazga ciało mdłe
Pewnego perłopława.
Czy to się wam wydaje złe?
I korzyść, i zabawa —

Zabawa, że tak śmiesznie drga:
Dla obserwacji strawa —
Korzyść zaś daje to, że łza
Da perłę z perłopława.

Lecz figiel brzydki spłatał raz
Spazm zoranego ciała —
Nie spłodził perły ranny małż,
Tylko się krew polała.

JA

Ja
cóż za brzydkie słowo
słowo jak brudny ręcznik
słowo jak pluskwa na ścianie
jak uwaga w dzienniku
jak niezasłonięta twarz nieboszczyka
jak przypalona potrawa
jak gruba walkiria z opery Wagnera
jak gra na harmonii
jak farbka
ja

DOM

Dom stoi przy budce strażniczej na pustynię
przyszedł wiatr w kapeluszu z rondem żeby ze mną pogawędzić
podniósł szlaban opuścił oparł się łokciami
lewą rękę trzyma w kieszeni
prawą zapalił papierosa
pyta co słychać

co słychać u prosa?
na kiedy wyląg stonogi
czy zapałki się u nas zapalają
jak się miewa ojciec kuropatwy
mów zanim odejdę
czas nagli

przyniósł ciężarki ważności
zawiesza mi u szyi.
Pachnie wiatrem
zabrał Andy
przytaszczył babki z piasku
może ci się przydadzą?

NOWINA

Stała się nowina
z dala przyleciała
oblekła się w ciało
pierwsze lepsze
nosiła je jak suknię
potem ją zrzuciła
przymierzając przed lustrem
zdejmując przez głowę
w takt muzyki muzyki
siarczystej i bezsensownej

Że w pudełku zapałek
znajdujemy zapałki
że koń ma cztery ściany
a dom cztery nogi

Rozmawiali z nowiną
podmiejscy rajcowie
i interpretowali
w woprosach historii

ROZDZIERAJĄCA POGODA

Rozdzierająca pogoda
Blasku w zenicie
Kościelnej w kruchcie ciemnej
Pieśni o świcie
Eposu który głosi
Przegrane dzieje
Burzy kiedy ostatni
Piorun niemieje
Rozdzierająca pogoda
Melodii „Koriolana"
Brzeszczota dzielącego
Izoldę od Tristana
Stepu gdzie liście kruche
Suchy żar strąca
Pogoda cicha jasna
Rozdzierająca.

STROFKI

/

Welon odsłoń na chwilę
patrz jak strach kona
nim sczezną żądzy motyle
weź nurt w ramiona.

Fala przemija pusta
spraw nie rozliczy.
Mądry sznuruje usta
a głupi krzyczy.

Trwanie jak zwiędła chwila
śmierć ma za wety
forte gdy się przesila
głos ma kobiety

Piorun na górze Tabor
Czarna przygoda.
Kogo nie stać na niebo
spływa jak woda.

Ewa Krzyżanowska

Włodzimierz Odojewski

POWRÓT

Nie było to nawet przeczuciem czegoś, co ma nastąpić—może niepokojem, zimną obrączką zaciskającą się wokół serca. Kiedy pociąg za jego plecami oddalił się, przeszedł żwirowany peron, nasłuchując własnych kroków, których echo goniło go jak kroki obcego człowieka, lecz kolejarz znajomym ruchem odebrał od niego bilet, potem klony po obu stronach drogi ruszyły prowadząc ku miasteczku, niby dwa szeregi bliskich i drogich krewnych, a krajobraz zaludnił się powoli. Zimno uciskające serce stało się jeszcze bardziej dojmujące.

Nie mógł przypomnieć sobie, czy papierosa, który począł parzyć mu wargi, zapalił w wagonie, czy już na stacji. Mijali go nieliczni, obojętni przechodnie w ubraniach, po których poznaje się głęboką prowincję: dwurzędowe czarne marynarki, wywatowane obficie, ciasne kołnierzyki, gruby węzeł krawata. Była niedziela, mieszkańcy miasteczka i okoliczni chłopi zdążali do kościoła. Wiedział, że nikt go nie rozpozna — zbyt wiele lat minęło od czasu, kiedy zniknął stąd; twarz miał starą i zmienioną bliznami pozostałymi po uderzeniach, jakie mu wymierzono, gdy odmówił zejścia do kopalni, i wydawało mu się zupełnie zrozumiałe, że, kiedy go tutaj nie było, ludzie zdążyli zapomnieć jego twarz. To jest przecież nieuchronne. Oddalił się od tych miejsc zresztą bez żalu, chcąc oszczędzić sobie cierpień, ale mimo to zawsze się spodziewał, że kiedyś nic nie znacząca chwila obudzi w nim tęsknotę za rodzinnymi stronami, spostrzegał bowiem, iż wzrusza się na myśl o starym domu z nietoperzami na strychu, gdzie mieszkali jego dziadkowie, na myśl o ścieżkach pośród wysokich buków i kasztanów, traw ostrych jak cięcie noża i modlitewnie wzniesionych topól na krańcach ogrodu.

Samotność teraz sprzyjała jego powrotowi. Z tkliwością patrzył na wąskie ulice, wyrąbane pomiędzy piętrowymi domostwami o murach pokrytych pleśnią, z którymi łączyły go najlepsze lata jego życia; na chodnikach bawiły się dzieci: chłopcy rzucali pieniążkiem o ścianę, dziewczęta zaś skakały przez sznurek albo w kwadratach wyrysowanych na chodniku kredą przesuwały stopą połyskujące zielenią szkiełko i „zdobywały punkty" — wszystko to wyzwalało nowe strumienie wspomnień.

Niegdyś niepokoiło go, że pamięć nie jest mu wierna. Kiedy odgrzebywał w jej pokładach dawne obrazy i zdarzenia, spostrzegał, że dotyczą one przeważnie lat między szesnastym a osiemnastym rokiem życia, a gdy się zagłębia

bardziej w przeszłość, napotykał ciemność, szarą, gąbczastą masę, z której nic prawie, prócz niewiele znaczących szczegółów, wyłowić się nie dało. Teraz za to chłopięce lata podpływały do niego pierwszy raz świeże i wyraźne i zdziwiony patrzył na miasteczko stojące w słońcu jesiennym, bladym, nie grzejącym już, i działo się z nim coś, co trudno było zrozumieć — zimna obrączka wokół serca zaciskała się i zaciskała. Ale to nie było przeczucie.

Na narożniku rynku i ulicy Dworcowej znalazł gospodę; chłopi, których rysy rozpoznawał, pili przy masywnych stołach piwo, ocierając po wypróżnieniu kufla usta z piany, za kontuarem zaś trzydziestoletnia może blondynka, nachylona poufale, rozmawiała z kelnerem. Gdy kelner odszedł do kuchni, zaczął jej się przypatrywać a wtedy i ona spojrzała nań wydłużonymi oczyma, obserwując przez długą chwilę.

Zamówił obiad i słuchał rozmów, które z początku wydawały mu się zupełnie obce — nie mógł ich zrozumieć, później dopiero, po południu, wraz ze wzmożonym gwarem, podpłynął do niego tamten utracony czas: dwa drobne brylanciki w kolczykach jakiejś dziewczyny, klatki, gdzie hodował puszyste, białe króliki, śmiesznie prychające przez nos, wielokolorowa piłka odbijana od muru, chybotliwa łódź na jeziorze i jakiś wiosenny dzień — huśtawka zawieszona pomiędzy drzewami wraz ze słońcem spływającym po omdlałych blaszkach liści. To musiało być bardzo dawno, tak dawno, że niełatwo przyszło mu obliczyć lata dzielące go od tego dnia. W gospodzie stał wtedy na środku, pomiędzy stołami, oszklony automat z pistoletem; strzelało się z niego do tarczy po uprzednim wrzuceniu drobnej monety, a w drugim pokoju był bilard, i pamiętał, jak uderzeniem kijka puszczało się w ruch czerwone i białe kule, celując do rozmieszczonych symetrycznie na zielonym suknie otworów i bacząc, aby nie strącić „grzybka".

Teraz już wszystko bez trudności powracało: zimy — kiedy jezioro u stóp miasteczka stawało okute lodem i kiedy się na świat patrzyło spoza oszronionego okna albo kiedy z gromadką rówieśników urządzali wyścigi na łyżwach, tnąc taflę siecią kresek; i lata — nagrzany słup powietrza pod lasem, gdzie pachniała żywica lepiąc się do palców, niżej nad jeziorem szumiało sitowie, żaby kumkały wieczorem, a wiatr, obłoki i niebo mogły być wiatrem, obłokami i niebem, lecz mogły być też czymś innym zupełnie, dziwnym i tajemniczym — lwem o rozwianej grzywie, skaczącym z rykiem przez skały, albo bańką mydlaną, w której zatrzymywało się słońce.

Nie śpiesząc się zamówił sobie pokój na nocleg i wyszedł z gospody. Ulice wybiegające z rynku zwały się: Wodna, Jeziorna, z przeciwnej zaś strony: Podgórna i Kościelna. Dwie pierwsze opadały ku doline, a domy na ich krańcach, przeglądając się w lustrze jeziora, miały ściany pozieleniałe, z cienistych bram zaś sączyły się wilgoć i chłód. Tam mieszkali niegdyś jego przyjaciele, gdy tymczasem przeciwna strona rynku należała do innej kompanii, z którą staczali zacięte boje rokrocznie i z równą namiętnością. Dziś, jeśli żyli jeszcze, musieli mieć żony, duże i zdrowe, o białej, matowej cerze, jak wszystkie tutejsze kobiety, i musieli mieć dzieci, które powtarzały ich dzieciństwo. Zastanawiał się — który z przyjaciół jest ojcem dwóch dziewczynek bawiących się szmacianymi lalkami w oknie oplecionym czerwienią bluszczu, czy Jakub, czy też Andrzej. Szukał znajomych i drogich szczegółów w rysach ich twarzy, ale pamięć niczego nie potrafiła podpowiedzieć.

Kobiety znad jeziora wracały kołysząc się w biodrach, wyprostowane sztyw
no pod ciężarem koromysła i wiader z przelewającą się kryształową wod
wiatr strącał im włosy z czoła i owijał suknie wokół długich nóg, chłodny i st
teczny. Niegłośny szum jeziora, pełnego migotania i poplusków, był muzyk
Tak już z dzieciństwa pozostało na wszystkie późniejsze lata: szum wody zaw
sze kojarzył mu się z muzyką, stopił się z nią w jedno. Nieopodal stał dom p
łożony nieco na uboczu miasteczka, dom, gdzie za oknem ocienionym włoski
orzechem, w pokoju raczej ciemnym i nieprzytulnym babka grywała na fort
pianie *Wariacje* Goldberga albo śpiewała *Erbarme dich mein Gott* z *Pas
świętego Mateusza*. Radosną, lecz częściej jeszcze smutną, zawsze jednak godn
muzykę Bacha, szum wody i jeszcze nocą szum starych drzew targanych wi
trem słyszał zawsze, kiedy potrzebował podpory i... kiedy zamykał na chwi
oczy. Przybliżało się wtedy do niego to wszystko — i koiło. Jeśli teraz w jakie
sali koncertowej widział dyrygenta podnoszącego pałeczkę, aby zacząć koncer
pamięć przywodziła natychmiast obraz babki, małej kostycznej staruszki, or
to zaszczepiła w nim miłość do dawnej muzyki i pobłażanie dla świata, któ
jej szczęścia nie dał nigdy, a obdarował chorobą i dziećmi, rozbiegającymi s
prędko, obcymi i nieszczęśliwymi.

Przeskoczył niski żywopłot i zbliżył się do samotnego domu; okna były p
otwierane, na werandzie suszyła się bielizna na sznurze, a w środku klomb
koło basenu z zawsze nieczynną fontanną, siedziała na ławeczce dziewczyn
trzymająca łaciatego kota na kolanach. Przesłała mu zdziwione spojrzenie, le
gdy zbliżył się, wstała i wskazując na kota powiedziała, że wabi się Kiś i
tatusia nie ma w domu.

Stali naprzeciwko siebie i milczeli przez moment za długi, aby zacząć na n
wo rozmowę; nasłuchiwał, czy za otwarytm oknem nie odezwie się fortepia
czarnym skrzydłem zajmujący prawie połowę pokoju, i przez chwilę wydawa
mu się nawet, że ktoś nacisnął klawisz dobywając dźwięk lekki, zaledwie sł
szalny, ale wiedział, że to złudzenie. Mógł naturalnie podejść bliżej i zajrz
przez okno. Jednakże bał się tego bardzo. Może przecież nie było tam już a
fortepianu, ani sczerniałych, zatartych przez czas obrazów, ani wreszcie trze
oleandrów w kamiennych wazach... Dziewczynka ciągle jeszcze stała nieruch
mo, patrząc wyczekująco; wtedy powiedział jej, że przyjdzie później, kiedy t
tuś będzie, i ruszył dróżką z powrotem nad brzeg jeziora; a czuł, jak krtań m
pulsuje niespokojnie, jak krew uderza ku skroniom i szumi wielkim przypł
wem.

Popołudnie było bardzo jesienne; może jeszcze resztki lata kryły się w blask
który spływał po dachach i zaokrągleniach cynowych rynien, w oliwkowym p
łysku trzcin podchodzących ku plaży. Miasteczko odzywało się dalekimi głos
mi, gdzieś bliżej zabrzęczało znajome wiadro.

Zatrzymał się u stóp skarpy, od pounickiego kościoła opadającej nad sa
brzeg wody, gdzie fala odsłoniła z piasku rude korzenie, nawisające nad w
krotami, i strącił w głębiną kilka gładkich, lśniących kamieni. To było właśn
tutaj. Nie mógł już sobie przypomnieć, jakie imię nosiła dziewczyna. Nawet j
twarz zamazała mu się w pamięci. Jakiś parny dzień jedynie, lipcowa pogod
słonawy smak rozgrzanej w słońcu skóry — oto co pozostało. Jeszcze pami
przechowała, jak coś najważniejszego, rysunek szczupłego ramienia i sm
głe jabłka kolan. Wydawało mu się teraz, że uczucia, z jakim na nią wtedy p

trzył, nie zdarzyło mu się już nigdy doświadczyć po raz drugi. Poszukiwał jej w ciałach wszystkich spotkanych później kobiet — tej delikatnej smagłości, słonawego smaku rozgrzanej skóry. Dzisiaj już wiedział na pewno, że uczucia chłopięce nie powtarzają się nigdy, wiedział również, że nie ma do nich powrotu. Strącił z brzegu nowy kamień i patrzył, jak woda zatacza kręgi. Na moment ujrzał swą twarz odbitą w niej, zniekształconą drganiem powierzchni, a gdy fala się uspokoiła, ich oczy się spotkały i obserwowali się długo: „on" rzeczywisty, gdyż odbicie jest zawsze wierne, i „on" próbujący powrócić, a więc ten, który pragnie sprzeciwić się realnemu porządkowi rzeczy.

Kiedy po kilku godzinach znowu szedł przez miasteczko, wiele jeszcze miejsc przywodziło wspomnienie dziewczyny, której imienia nie pamiętał, co nie wydawało mu się dzisiaj ważne... I wspomnienie to jeszcze raz odcisnęło się wyraźnie w świadomości, kiedy kobieta z bufetu, o podłużnych oczach i delikatnie biała, przyszła późnym wieczorem do jego pokoju, tylko przynieść świecę, gdyż światło zgasło, i pozostała.

To było zupełnie niepotrzebne, a nawet smutne. Sen nie nadszedł, a poczucie samotności, pogłębione przez obecność śpiącej i mrok, samotności potrzebnej właśnie teraz i właśnie tu, w tym miasteczku dzieciństwa i młodości — nakazało mu wstać, ubrać się i wyjść.

Ciemność, przez którą z trudem przedzierał się księżyc podobny do obłamanego opłatka, otuliła szczelnie domy, wypełniła po brzegi świat i jedyną jaśniejszą plamą połyskującą niby drogowskaz była dolina jeziora. Przeszedł jego brzegiem i znowu znalazł się w uliczce obok kościoła, gdzie kiedyś wzywał Boga nadaremnie; minął szkołę, gdzie siadywał wraz z Jakubem w jednej ławce, na której wyryte były w drewnie scyzorykiem dłonie splecione uściskiem, a pod spodem ich inicjały; szedł obok sklepu z towarami „krótkimi i kolonialnymi" kulawego Żyda Jeżki, w którym kupował kwadratowe czerwone cukierki, osypane makiem — szklaki; obok sadów i rozległych ogrodów warzywnych. Wszystkie szczegóły tamtych lat wydawały mu się teraz bardzo ważne, ważniejsze nawet niż jego dzisiejsze istnienie; miały smak czegoś bardzo rzeczywistego i trwałego, gdy tymczasem teraźniejszość była bez znaczenia. Nic się nie zmieniło — powrócił z ziemi dalekiej, skąd nigdy nie miał nadziei powrócić, przywożąc z sobą zimno, lodowatą obrączką zaciskającą się wokół serca jak Koło Polarne, powrócił właśnie tu, aby znaleźć znowu siebie... po raz wtóry.

Kroczył długą aleją wysadzaną jesionami, zwaną przez mieszkańców miasteczka aleją „Ku słońcu", którą przemierzył niegdyś wiele razy, zawsze starszy o ciężar jakiegoś nieszczęścia i o lata. Znajomo zaskrzypiała żelazna brama skuta łańcuchem, gdy dotknął jej dłonią, i drażniła woń żywopłotu. Stał chwilę u furty, a kiedy wreszcie nacisnął masywną klamkę, długo nie poddawała się, jak gdyby broniąc dostępu tam, gdzie nie należy mącić ciszy. Ustąpiła ze zgrzytem zardzewiałych zawiasów. W ciemności, której nie rozpraszał żaden blask, alejki i ścieżki rysowały się niepewnie, pachniały świerki i wiednące liście, szeleściły wieńce i wstęgi. Śród kamiennych pomników i krzyży, rozkładających ramiona niby żywe istoty, snuła się przy samej ziemi mgła.

Serce było już tylko polarną pustynią, którą przewędrował po wielokroć wzdłuż i wszerz, wymarłym biegunem, i nie spodziewał się żadnego nowego bólu. Ale gdy przystanął przy obmurowaniu z cegieł, gdzie rząd żelaznych krzyży wbitych w żwir był cmentarzem tylko jego młodości, coś w nim znowu zapul-

sowało. Tu leżeli dziadek i babka, stryjowie i stryjenki. Bliżej ojciec i mat
obok trzy siostry — wszyscy zmarli w jednym dniu. Tu leżał on.

Podszedł bliżej. Dotknął spoconą nagle dłonią żelaznych ramion. Błysnął
tarką, dobywając z ciemności sczerniałe ornamenty i litery — datę tę san
którą wyryto na krzyżach rodziców i sióstr. I swoje imię i nazwisko. Pot
smuga światła napotkała emaliowany owal fotografii, z której patrzyły na n
go uważnie jego własne oczy w twarzy młodszej o szesnaście lat, w twarzy
cechowanej jeszcze siłą i nadzieją. Odpowiedział spojrzeniem przygasłym; zd
dziło ono, że serce jest dzisiaj już niczym więcej, jak tylko śnieżną pustyn
i nadziei nie kryje. Uświadomił sobie bowiem w tej chwili z przeraźliwą jas
ścią, tak jasno, jak uświadamia się sobie zwykle pewne rzeczy w momen
śmierci, iż powrotu nie ma. Że niepotrzebnie się trudził przybywając tu
i wywołując umarłe wspomnienia. I jeszcze uświadomił sobie, że właśnie
ten prawdziwy on, z którym tyle go łączyło, leży tutaj, oddzielony od stojące
nad nim żywego — lecz obcego — warstwą cmentarnej ziemi i pamięci.

1956 r.

Włodzimierz Odojewski

Włodzimierz Słobodnik

Z CYKLU „MOJE MAZOWSZE"

CISZA MAZOWIECKA

Złoto-czarne słoneczniki nad strzechą.
Na strzesze bocian — odlotów i przylotów echo.
Cisza, jak gdyby krajobraz zaniemówił
Z nadmiaru wzruszenia.
W stawie odbite wierzby —
Od liści rozpłakanych
Po niebieskość rzucanego przez nie cienia.
Cisza piasków, cisza sadów,
Cisza pługów, cisza glinianych dzbanów.
Cisza ludzkiej zadumy
Tak czysta, jak gdyby
Deszcz, który minął, ją umył.
Słuchając ciszy widzę
Całą jej istotę:
Pieśń mazowiecką
W chusteczce w kwiaty
Pochyloną nad płotem.

WITRAŻ

Okno strzeliste mówi, barwy mówią,
mówią Marię Magdalenę rozgrzeszoną,
jutrzenkę rozgrzeszoną z nocy,
winorośl rozgrzeszoną z pijaństwa.
Dłonie jej czystsze od gołębic,
włosy jej — strumień podpalmowy.

Okno strzeliste mówi, barwy mówią
drogę grzechu i drogę rozgrzeszenia.
Maria Magdalena idzie tymi drogami,
a kamienie u stóp jej klęczą.

Z CYKLU „POD NIEBEM WYOBRAŹNI"

O ZMIERZCHU

O zmierzchu wody ciemnieją,
Drzewa i wieże smukleją,
Cisza dochodzi do samej siebie,
Anioł lecący nad wiatrakiem uczłowiecza się
I pierwsza gwiazda, jak nadzieja, lśni —
Wszystko to widzę przez łzy.

PEJZAŻ PODMIEJSKI

Małe domki, wiele małych domków.
Biała koza, czarny księżyc nad nią.
Latarnie krzywe są jak życie
mieszkańców małych domków.
Przy studni stoi niebieska kobieta
i podnosząc wiadro, jednocześnie
podnosi noc bardzo wysoko.

Włodzimierz Słobodnik

Paweł Jasienica

KRAJ NAD JANGTSE*

„DOBRY CZŁOWIEK Z SECZUANU"

Grzeję dłonie nad misą z węglami, które okrywa siwy popiół, i przeżuwam orzki smak zawodu. Przelecieć bez mała dwa tysiące kilometrów nad południowymi Chinami i prawie nic nie zobaczyć! A wszystko naturalnie przez przelęte chmury i obłoki, które tylko z dołu wyglądają poetycznie, ale grzbiety mają śmiertelnie nudne.

A w dodatku jeszcze niepotrzebnie stracić cały dzień! Dochodzi południe, 3 grudnia. Statek do Wuhania odbija jutro wieczorem — w samą Wigilię. Na bejrzenie Czungkingu pozostało mi bardzo mało czasu.

Gdybym tę samą drogę odbył wozem czy chociażby tylko samochodem, starzyłoby mi wspomnień na całe życie. Samolot naprawdę potrafi odzierać podróż uroku, a niekiedy także gmatwać jej plany i marnować czas.

Zamiast o 7 rano, wylecieliśmy z Kantonu około południa, bo gdzieś po drodze zaległy srogie mgły. Widziałem tylko mnóstwo czerwonych dachów nowych omów w Nan-ningu, gdzieśmy lądowali. I dopiero około czwartej nad równym olem białych chmur zamajaczyła czarna, spiczasta wysepka — skalisty szczyt óry. Z daleka dało się rozpoznać, że tuż za nim gruba warstwa obłoków pęka obrywy, przepaście i studnie. Wyjrzało z nich szkarłatne dno. Ziemia wyglądała jak napojona krwią. Nic, tylko czerwień, ciemnozielone plamy drzew szare urwiska skał. Jedynie daleko ku północy widniała łagodna, szmaragdowa dolina z błękitnymi rozlewiskami wody.

Byłem w samolocie jedynym białym. Świadomi rzeczy towarzysze podróży araz zaczęli dawać mi znaki, bym patrzył na prawo. Nadlatywaliśmy bowiem nad dziwo natury, zwane Kamiennym Lasem. Kilka płaskich wzgórz okrywają tu szare, skaliste ostańce, wysokie na dziesiątki metrów. Stoją asno, jeden przy drugim, naprawdę jak niesamowity bór kamiennych maczug.

Nadprogramowy nocleg wypadł nam w Kunmingu, który słynie jako miasto ciecznej wiosny i jest stolicą prowincji Jünnan, graniczącej z Wietnamem, Laosem i Birmą.

Nie ma tu ani mrozów w zimie, ani upałów w lecie i na tym polegać ma owa ieczna wiosna. Krótko tam bawiłem — zaledwie jeden wieczór i noc — ale

* Fragment książki pod tym samym tytułem.

chyba się nie mylę, że daleko Kunmingowi do wegetacyjnej bujności okol
Kantonu.

Samo miasto zrobiło na mnie wrażenie dość ubogiego. Domy przeważn
z gliny, z drewnianą przednią ścianą. Sklepy jak wszędzie — otwarte z fron
i zaopatrzone wcale dobrze. Tylko żywność jest tu, o ile wiem, droższa niż gdz
indziej. W kilka dni później udało mi się wydusić z Huana Ka-bin, że niczy
specjalnym się nie wyróżniająca kolacja w bardzo eleganckim hotelu koszt
wała aż pięć juanów.

Na ulicach spotyka się dziwne postacie w szerokich pilśniowych kapeluszac
kapturach i barwnych, fałdzistych opończach. W prowincji Jünnan żyje, oprć
Chińczyków, dwadzieścia rozmaitych mniejszości narodowych.

Honory domu czynili mi dwaj młodzi literaci: dramaturg Lan Moń i kryty
Jan Chuń Chań. Powierzchowność tego ostatniego od razu zwróciła moją uw
gę. Był wysoki, w ruchach zamaszysty, miał orli nos i szerokie brwi. Wywod
się z narodowości Paj.

Miejscowy oddział Chińskiego Związku Pisarzy redaguje miesięcznik „B
Tsan Uń-i", co w swobodnym przekładzie znaczy: literatura miejsc odległy
od serca kraju. Pismo to ukazuje się w piętnastotysięcznym nakładzie i druk
je zarówno utwory literatów chińskich, jak i wywodzących się z mniejszoś
narodowych. Jedno z jego zadań polega na kształceniu talentów, wyłoniony
przez małe narody, które niekiedy nie posiadając dotychczas piśmiennictw
mają jednak bardzo bogatą tradycję literacką, przekazywaną ustnie. Znajdu
się więc w tym samym stadium rozwoju kulturalnego, co antyczna Grec
przed spisaniem pieśni Homera. Nie będzie cudu, jeśli się okaże, że i
pokolenia wieśniaków przekazywały sobie utwory, będące dziełami wielk
sztuki.

Zrzeszonych literatów jest w Kunmingu około pięćdziesięciu. Ośmiu spośr
nich reprezentuje mniejszości narodowe.

Przypuszczam, że wiele ciekawego jest do zobaczenia w trzystutysięczny
dawniej mieście, które po wyzwoleniu podwoiło ludność i liczy obecnie prz
szło sześćset tysięcy mieszkańców. To silny rozwój przemysłu tekstylnego p
działał tak pięknie.

O świcie mocno błyszczało ciało niebieskie, zwane u nas Gwiazdą Zaran
w Chinach zaś Gwiazdą Jasnego Nieba lub tą, która zwiastuje światłość, co je
nak w niczym nie przeszkodziło, że zaraz po starcie wleźliśmy w chmury i wy
rzeli z nich dopiero nad samym Czungkingiem.

Siąpił chłodny deszczyk i czekając chwilę w hallu dworca lotniczego trze
było trzymać dłonie nad ową mosiężną misą z węglami. I w tej części Chin n
ma bowiem innych sposobów ogrzewania.

Lotnisko leży w odległości trzydziestu pięciu kilometrów od miasta. Wąs
szosa biegnie wściekłymi serpentynami, wcięta w zbocza dolin, podobnych cz
sem do przepaści. Od razu znać, że to już dalekie, wschodnie przedproże Tyb
tu. Widoki muszą być cudne, ale dziś jak na złość zasłania je gęsta mgła. Wp
truję się w mijane kotliny pragnąc zapamiętać ich wygląd i ani odgaduję, że
chwilę zobaczę je znowu. Jeden i ten sam pejzaż ma się tu przed sobą trz
albo i czterokrotnie, to po prawej, to po lewej ręce. Między pętlami szosy ci
gną się skrótowe ścieżki dla pieszych, na większych stromiznach przechodzą
w kamienne schodki. Mijani przechodnie — przeważnie bosi lub człapią

słomianych łapciach — szybko zasłaniają się parasolami od błota, tryskają-
go spod kół.

Zza zakrętu wysuwa się nagle ciężarówka i staje w miejscu, jakby się prze-
raszyła naszego widoku. Również i nasz kierowca zatrzymuje auto. Po chwili
mta maszyna wolno rusza. Cierpliwie czekamy, aż nas minie.

Właściwy powód tych ostrożności zrozumiałem dopiero w pobliżu miasta.
ochyłość była całkiem umiarkowana. Poczułem nagle, że samochód jakby pod-
ągnął zadem... raz — drugi... poszedł w zatokę i całą siłą nabytego rozpędu
osunął w poprzek szosy prosto na półko ryżowe, położone o parę metrów niżej
nalane wodą do pełna. Szofer zdążył jeszcze skręcić na kupę tłucznia, którą
rzednie koła rozorały, lecz znalazły opór.

Deszcz rozmoczył glinę seczuańską. Tę samą, która krajowi temu nadała ofi-
alnie przyjęte w geografii miano Czerwonej Kotliny.

Przyjechałem więc do Seczuanu, do dziwnej prowincji, o której zaludnienie
rąco się spierają specjaliści. Brockhausowski słownik geograficzny *Das Gesicht
r Erde* (wyd. w r. 1956) utrzymuje, że mieszkają tu 62 miliony osób, tom *Chiny*,
ydany przez naszą „Książkę i Wiedzę", wymienia liczbę mniejszą o dwana-
ie milionów, w Chinach mówi się o pięćdziesięciu siedmiu milionach. Inni
dnak podają te obliczenia w wątpliwość i twierdzą, że Seczuan ma osiemdzie-
ąt milionów mieszkańców.

Wszyscy jednak zgodnie zaliczają go do najurodzajniejszych prowincji Chin.
ywność jest tu tańsza niż w innych dzielnicach kraju.

Stolicą prowincji jest miasto Czengtu. Czungking, zamieszkały obecnie przez
772.000 ludzi, podczas drugiej wojny światowej był siedzibą władz Kuomin-
ngu. Rezydował w nim sam Czang Kai-szek i tu właśnie w roku 1942 przy-
tywał doń w odwiedziny specjalny wysłannik prezydenta Roosevelta, Wen-
ell Wilkie, autor znanej książki *Świat jest jeden.*

Czytałem to dzieło w przekładzie francuskim i zapamiętałem jedno z przewi-
ywań autora, który twierdził, że niepomyślny dla Waszyngtonu wynik walki
Chiny może zasadniczo wpłynąć na położenie Stanów Zjednoczonych i prze-
ienić je w wielki obóz wojenny. Wendell Wilkie nie żywił wątpliwości, że
łaśnie w Chinach rozstrzygają się zagadnienia niezwykle ważne dla przyszło-
ci świata. Jednakże bawiąc tu w roku 1942 nie odgadł, co się w tym kraju sta-
e w siedem lat później. Deklarację o utworzeniu Chińskiej Republiki Ludo-
ej ogłoszono, jak wiadomo, w Pekinie dnia 1 października 1949 roku.

Dziwnie bywa z tymi przewidywaniami politycznymi. W roku 1930 ukazała
ę w Warszawie książka Romana Dmowskiego *Świat powojenny i Polska*,
której przeczytać można twierdzenie — utrzymane w tonie nie dopuszczają-
ym wątpliwości — że po rewolucji rola Rosji w Europie skończyła się raz na
awsze, ale nadal jest znaczna w Azji. W roku 1947 pewien polski pisarz poli-
yczny — o ile mi wiadomo, zaliczający się do ideowych spadkobierców Dmow-
kiego — wydał na emigracji dzieło, w którym głosił, że Rosja wygrała wojnę
Europie, w Azji zaś dokonały tego Stany Zjednoczone, Chiny bowiem są już
a zawsze amerykańskie.

Dom, w którym niegdyś mieściły się urzędy Czang Kai-szeka, stoi nadal
Czungkingu. Przy jednej z ulic można też obejrzeć kwaterę, w której dzie-
ęć lat temu mieszkał i pracował politycznie obecny premier Czou En-lai.

Z okien jego ex-gabinetu rozciąga się piękny widok na usianą łodziami dużą

rzekę Kia-ling, lewy dopływ Jangtsekiangu. Obie rzeki, płynące bardzo głębokimi dolinami, zlewają się w samym centrum miasta, dzieląc je na trzy części.

Czungking przywarł cały do skalistych szczytów. W najwyższym punkcie leży muzeum, a wiodąca doń serpentyna jest tak ostra, że w uszach zdaje się dzwonić, kiedy auto bierze zakręty. Do miasta wjeżdża się wiaduktem wciętym w kamienne zbocze i podpartym potężnymi murowanymi filarami. Po prawej stronie, głęboko w dole widać żółtawą Jangtse, po lewej zdumione oko natrafia na domy wmurowane pod nawisy skalne lub inne, sterczące na cyplach. W Kantonie ludzie rzeki trzymają dzieciarnię na sznurkach. Myślę, że podobna ostrożność przydałaby się i w tych chałupkach, ustawionych wysoko, z progami o krok tylko oddalonymi od niczym nie osłoniętych krawędzi urwisk.

Rzadki deszczyk ciągle siąpił, a chmury wisiały tak nisko, że zdawał się zapadać przedwczesny zmierzch. Staliśmy na brzegu bardzo wyniosłym, mając przed sobą cypel u ujścia Kia-lingu. Daleką perspektywę spotężniałej i prosto płynącej Jangtse zamykała góra ze strzelistą pagodą na szczycie. Na zboczach dolin rzecznych piętrzyły się domy wszystkich trzech dzielnic miasta, a linie brzegowe gęsto obsiadały kotwiczące przed nocą łodzie.

W Chinach przybijają one do lądu nie burtą, jak u nas, lecz dziobem, który jest szeroki i płasko ścięty. I kiedy tak staną nieprzerwanym szeregiem, ciasno zestosowane bokami, ich pokłady i dachy kambuzów zdają się tworzyć istny pomost, najeżony masztami.

Niektóre sampany jeszcze się snuły po obu rzekach mijając ryczące parowce. Długa łódź pędzona przez dziesięciu wioślarzy ciężko szła w górę Jangtse. Przepłynął nieduży statek, spęczniały od czarnej ciżby ludzkiej. Taka podróż na pokładzie z góry tylko osłoniętym blaszanym daszkiem trwać potrafi całą dobę i dłużej. W Seczuanie głównymi drogami są dotychczas rzeki. Na prawym brzegu Jangtse — u stóp dzielnicy zwanej Miastem Południowym — stały ongi kantory firm cudzoziemskich, wywożących z kraju skóry, jedwab i wełnę.

Transport towarów i teraz odbywa się przede wszystkim wodą.

Od miejsca, w którym staliśmy, wiodło w dół, ku przystaniom, szerokie pasmo schodów. Mijały się na nim dwa żywe potoki. Z tym, co się mozolnie piął w górę, płynęły arkusze grubej blachy, zwoje drutu, pręty zbrojeniowe, żelazne beczki z naftą. Krok za krokiem, z twarzami zlanymi potem, szli ludzie bambusowymi nosidłami sprzężeni w czwórki. Bose ich nogi aż po kolana oblepiało czarne błoto. Nieruchome oczy patrzyły wprost przed siebie, a otwarte usta głosiły ciągle ten sam, monotonny zaśpiew. Ciszej poddawała go pierwsza para, druga odrzucała — o ton wyżej. Żałosny, jakby zdławiony krzyk trwał nieprzerwanie. Wolno, ze stopnia na stopień wędrowały ciężary, ale od cypla, od zakotwiczonych sampanów, uwieszone u ramion tragarzy, bez ustanku sunęły nowe paki, kosze i wiązki — drewno, żelazo, jarzyny i stal.

Między podnóżem schodów a rzeką rozciąga się duża płaszczyzna twardego piachu. Niby grzbiety skamieniałych potworów sterczą z niej długie, lecz niskie grzędy omytych skał. Wiosną i latem woda zalewa te płaszczyzny i dochodzi aż pod słupy i pale, na których — przytulona do urwiska od strony Jangtse — stoi cała dzielnica ciemnych domków. Dachy ich piętrzą się fantastycznie, ale ściany, pokryte bielizną, matami, koszami, zwierają się w jedną zbitą całość. Grupa chałup ustawionych na wiotkich pomostach zdaje się tworzyć zwarty organizm,

mocno zrosłe ciało. Wyjąć stamtąd jedną z tych klitek, a wszystkie się chyba rozprzęgną i runą w dół.

Deszcz nie ustaje. Moczy istne góry warzyw, zwalone na piasek przy kładkach, wybiegających daleko w wodę. Patrzę, jak młoda kobieta podsadza się i dźwiga na nosidłach dwa ogromne kosze z wikliny, kopiasto wyładowane głowami kapusty. Przez chwilę jakby się chwiała chwytając równowagę, aż wolno ruszyła ku wyniosłemu urwisku.

Drugie pasmo schodów biegnie po przeciwnej stronie cypla u spływu dwóch rzek, dźwigającego na szczycie resztki dawnych obwarowań miejskich. Brama, która tam niegdyś stała, zwała się Wrotami Nieba.

Schody są równie szerokie i strome, jak tamte, którymiśmy zeszli nad wodę. Oba pasma stanowią jakby rozwidloną drogę, wiodącą z góry do tej samej przystani. I na obydwu takie same kolumny tragarzy, ten sam nieludzki trud i ta sama *„piesnia podobnaja stonu"*.

Usuwam się na bok aż pod płócienne daszki straganów i jadłodajni, obramiających szlak. Tuż obok przechodzi młoda kobieta, idąca w pierwszej parze czwórki. Rozpięła kaftan, wystawiając na wiatr okryty białą koszulą płaski, bezpiersny tors. Bambusowe drążki aż się gną pod ciężarem utroczonej na sznurach żelaznej beczki.

Spory placyk na górze jest cały zawalony przydźwiganym towarem. Tłoczą się liczne dwukółki, ale nie widać koni czy mułów. Opleciona linami szóstka mężczyzn nawala się na szleje, okrutnie wyładowany wóz rusza.

Pod ścianą w głębi czeka granatowa „Warszawa". Zatrzaskuję za sobą drzwi i wstyd mi klaksonu, rozgarniającego objuczony tłum.

W nie lada miejscu przyszło mi się borykać z wrażeniami wyniesionymi znad rzeki. Proszę sobie wyobrazić, że ktoś wybudował w Polsce hotel dokładnie naśladujący styl Wawelu, a w centrum umieścił salę zebrań, będącą wierną kopią krakowskiej katedry. Według takiej właśnie zasady wzniesiony został hotel w Czungkingu, którego środek to dokładny, tylko powiększony wizerunek pekińskiej Świątyni Nieba, trzypiętrowe zaś skrzydła imitują pałace cesarskie. Apartament, który mi tam dano, zawierał salon, gabinet, dwuosobową sypialnię i wielką łazienkę. Kaloryferów nie ma. Elektryczny grzejnik żre drogi prąd jak smok, podnosząc temperaturę do 12 stopni Celsjusza.

Prasa chińska zjeździła odpowiedzialnych za budowę tego hotelu jak łysą kobyłę i nikt już więcej czegoś podobnego nie robi. Zresztą kontrasty między powszechną niską stopą życiową a wspaniałościami niektórych nowych gmachów mogą najwyżej doraźnie złościć, lecz nie dają prawa do poważnych zarzutów. Co dziś jest luksusem, za dwadzieścia lat być nim przestanie, więc może to i mądrze budować trochę na wyrost.

Pompatyczny hotel nie jest godzien wzmianki w porównaniu z inną rzeczą w Czungkingu. Z nadrzecznego wiaduktu, położonego wysoko, otwiera się widok na dwa długie dachy dworca, skąd wychodzi tor kolejowy do Czengtu, odległego o pięćset kilkadziesiąt kilometrów. Walka o założenie tej linii trwała od dawna, od schyłkowej epoki dynastii Tsing. Wiadomo, jak to bywa — droga żelazna może naruszyć osobiste interesy rozmaitych person prywatnych, lecz dostatecznie wpływowych, by przeszkodzić robocie i nawet zahamować plany. Więc dopiero po wyzwoleniu w przeciągu dwóch lat wybudowano tę najpierwszą w całym ogromnym Seczuanie kolej.

Dworzec leży nisko w dolinie Jangtse. Wiodą w jego kierunku monumentalne schody, prostym sztychem na wylot przebijające całą dzielnicę starych domków o czarnych dachach. Nieco w lewo po szynach na ostrej pochylni suną w górę i w dół czerwone, podobne do tramwajów wozy wyciągu linowego.

W Czungkingu dotychczas tragarze dźwigają towary, ale przynajmniej nie trzeba już nosić w palankinach ludzi, co dawniej było regułą. Ulicami kursują trolleybusy, a nad przystanią przy ujściu Kia-lingu zobaczyć można szarą, betonową pochylnię, z której sterczą żelazne pręty. Jest to budowany teraz wyciąg dla towarów.

Widok nieludzko obładowanych tragarzy przeraża. Ale — dzienny zarobek każdego z nich wynosi od dwóch i pół do trzech juanów. Bezrobocie nie grozi, zabezpiecza przed nim organizacja zawodowa stworzona po wyzwoleniu i rozdzielająca pracę. Na żywność dla jednej osoby wydaje taki tragarz około dziewięciu juanów miesięcznie. Jeżeli jednak zarabia mniej niż dwanaście juanów na każdego członka swojej rodziny — brakującą sumę dopłaca mu państwo. Jeden z poznanych w Czungkingu literatów powiedział mi, że na własne wyżywienie wydaje miesięcznie piętnaście juanów.

Zbierałem i porządkowałem te wiadomości wcale nie po to, by zachwalać czy ganić obecny rząd Chin. Przytaczanie rozmaitych *pro* i *contra* jest — być może — zajęciem bardzo ciekawym, ale pozbawionym głębszego znaczenia. Już raz wyraziłem w tej książce przekonanie, że liczą się tylko fakty dokonane.

Jest niezbitym faktem, że po wyzwoleniu kraj ten rozpoczął ogromną pracę, ale startować mu przyszło z bardzo głębokiej depresji. Chiny sprawiły na mnie wrażenie państwa, które się pod poprzednimi rządami toczyło ku ostatecznej demograficznej, gospodarczej i politycznej katastrofie. Zwycięstwo rewolucji zatrzymało je na samej krawędzi przepaści i teraz wszystko tam wyraźnie dźwiga się wzwyż. Ale czy nie za głęboka jest jama, z której trzeba wyłazić? Czy są w ogóle szanse wyrównania zapóźnień? Historia uczy, że nie każdy błąd popełniony przez dawne pokolenia spadkobiercy ich potrafią odrobić. Zwłaszcza my w Polsce coś niecoś na ten temat wiemy.

W Hang-czou widziałem, jak się dziesięciu ludzi mozoliło, zabijając do ziemi niegruby słup. Sześciu stało na rusztowaniu, podnosząc i opuszczając na linach tłuk, podobny do dużego odważnika z uchem. Czterech w dole pomagało, trzymając za kołki, wpuszczone w owo narzędzie, lub wsuwając palce w wywiercone w nim otwory. Sam tłuk był kamienny, pozieleniały z wieku i wcale bym się nie zdziwił, gdyby się okazało, że pamięta Sungów.

Działo się to w kilkusettysięcznym mieście Hang-czou, stolicy nadmorskiej prowincji, ludnej jak cała Polska, w grudniu Roku Pańskiego 1956, czyli w tym samym czasie, kiedy gdzie indziej wprowadzają do produkcji automaty, całkowicie zastępujące człowieka.

Nie trzeba mi przypominać — sam wiem i już mówiłem — że ci, co teraz żyją, pracują i rządzą w Chinach, nie ponoszą odpowiedzialności za to przeraźliwe zacofanie. Oni jednak muszą je nadrobić i wyrównać. Jakie mają szanse?

Pytanie to męczyło mnie od dawna, lecz w Czungkingu zaczęło nieznośnie dolegać. Od biedy można jeszcze z jakim takim spokojem patrzeć na prymityw pracy na roli. Niesposób się uporać z widokiem ludzi, zastępujących juczne zwierzęta. Uroczy Kanton ma pewną niemiłą specjalność: ciągle się tam spoty-

ka zespoły kobiet, zaprzężonych do wozów. Po stromych serpentynach Czungkingu mozolnie się wloką dwukółki, ciągnione przez ludzi.

Spotykałem je i nazajutrz, kiedy deszcz przestał padać i trzeba było korzystać z ostatnich godzin pobytu w mieście. Zawieziono mnie do muzeum, którego pracownicy mieli akurat dzień wypoczynku, ale zmarnowali go sobie, chcąc mi pokazać wystawę sztuki ludowej. Była zorganizowana znakomicie, rozumnie a z umiarem, jak przeważnie zawsze bywa w Chinach. Szkoda doprawdy, że cnót tych nie przejęli twórcy odbywającej się właśnie w Czungkingu wystawy polskiego plakatu i ilustracji. Nie wystarczy zebrać setki eksponatów i rozwieścić je po ścianach jak połcie słoniny, jednakowo traktując rzeczy świetne i żałosne kicze, których nie tylko za granicą, ale i w kraju pokazywać nie warto.

Około południa ruszyliśmy za miasto obejrzeć spółdzielnię wyrabiającą przedmioty z laki. Czungking nie miał dawniej takiego warsztatu, który funcjonuje obecnie przy miejscowym Instytucie Sztuki.

Ulicę remontowano, znacznie podwyższając jej nawierzchnię. Połowa jezdni już się jeżyła świeżym tłuczniem. Materiału nie trzeba było z daleka przynosić, bo dostarczały go skalne urwiska, odległe o parę metrów. Dźwięczne odgłosy kucia wypełniły wnętrze wozu.

Cały ruch odbywał się zwężonym o połowę pasem starej jezdni, dość pochyłym i jeszcze śliskim od wczorajszego deszczu. Ostrożnie sunęliśmy w dół. Naprzeciwko wolno dźwigała się dwukółka z górą towaru, okrytego płótnem. Trójka wlokących ją ludzi dosłownie leżała na sznurach. Z poziomo wyprężonych tułowi sterczały trzy czarne kule głów.

Nagle ten pierwszy z prawej strony, ani na chwilę nie przestając ciągnąć, podniósł twarz i spojrzał ku nam. Zza pleców kierowcy dokładnie widziałem jego skośne oczy, zapadnięte policzki i pomarszczone czoło, po którym ściekał pot. I oto ten przypięty do wozu, potwornie obciążony człowiek nie z przymilnym, lecz z przyjaznym uśmiechem na ustach powiódł ręką, dał znak, że prosi o drogę. Szofer od razu skręcił w lewo, prawie wlazł na chodnik.

Nie wiem, może to sentymentalizm lub czułostkowość. W każdym razie wyznaję, że gest nieznanego tragarza z Czungkingu decydująco zaważył na moich wnioskach z podróży do Chin. Człowiek ten znajdował się w położeniu, które dawało mu moralne prawo kląć i łajać maszynę, co przegrodziła stromą drogę. Własnymi oczyma patrzyłem na opanowanie i uśmiech prostaka, opiętego szlejami i pewnie nie umiejącego czytać.

Przypadkowe spotkanie z ową dwukółką, to był taki drobiazg, który zmusza do podsumowania długiego ciągu spostrzeżeń.

Największą szansą Chin w ich dzisiejszej pracy i walce o lepszą przyszłość nie są, moim zdaniem, ani bogactwa naturalne, ani już osiągnięte sukcesy. Najważniejszym atutem są ludzie tamtejsi, ich obyczaje i społeczna moralność.

Sześć tygodni bawiłem w Chinach, czyli bardzo niewiele. Ale przez cały czas lazłem tam, gdzie największy tłok. Naprawdę, chwilami bardzo trudno było się przecisnąć. Lecz ani razu — podkreślam, ani jednego razu — nie widziałem żadnej „draki", awantury, kłótni, nie spotkałem choćby jednego pijaka.

Wkrótce po przylocie do Pekinu pojechaliśmy z Huanem obejrzeć Letni Pałac Cesarski. Było tam bardzo rojno, jak zawsze w niedzielę. Na samym wstępie uraził mnie dość nieprzyjemny widok: jakiś wyrostek próbował rozbijać lód na

stawie, szpecąc go paskudnie, bo kamienie, które rzucał, przymarzną i będą czernieć aż do wiosny. Podszedłszy bliżej przekonałem się, że był to europejski chłopak. W parę dni potem widziałem, jak para białych bachorów rozrzucała dachówki, ułożone pod bramą Wielkiego Muru. Starszemu nie wystarczyło widać tej rozrywki, zaczął więc ciskać kamieniami w starego chłopa, który przechodził, prowadząc na sznurku osiołka. Wieśniak obejrzał się, ale w jego oczach nie znać było złości. Widniało w nich tylko bezgraniczne zdumienie.

Nie zauważyłem innych przejawów chuligaństwa prócz tych dwu... importowanych.

W Chinach pokoi hotelowych na klucz się nie zamyka i można w nich zostawiać, co się chce — zegarek, wieczne pióro, portfel z pieniędzmi. Tak było wszędzie, gdziekolwiek się zatrzymywałem — w kraju o mizernej stopie życiowej, gdzie miesięczny zarobek pracownika jest przeważnie znacznie niższy od ceny, którą można by osiągnąć za wspomniany zegarek czy złote pióro.

Tylko w Kantonie przez pewien czas myślałem, że jest inaczej. Zostawiałem pokój otwarty, ale kiedy pojawiałem się na korytarzu, zaraz portier biegł z kluczem. Sądziłem, że chodzi o angielską maszynę do pisania, której mi dostarczyli tamtejsi literaci. Po paru dniach sprawa się wyjaśniła — klamka się po prostu zepsuła i od zewnątrz można było otwierać drzwi wyłącznie kluczem.

W Szanghaju pisarz Fu Lai — ojciec pianisty Fu Tsounga — zaprosił mnie do teatru, który akurat remontowano, i szatnia była nieczynna. Siedzieliśmy w płaszczach. Podczas przerwy Fu Lai zdjął jesionkę, zwinął ją w kłąb, rzucił na krzesło i poszliśmy do palarni. Teatr roił się od ludzi ubranych w krótkie waciaki. Każdy z nich mógł się przystroić w ów płaszcz i spokojnie pójść sobie. Nic podobnego się nie stało.

W Pekinie obserwowałem kiedyś z głębi auta oryginalną transakcję handlową. Jakiś biedak, ubrany w czarny, srodze połatany chałat, kupował garstkę ziemnych orzeszków. Przykucnął na chodniku, dobył z zanadrza coś pośredniego między trzosem a portfelem, obwiązanym białą tasiemką, i jął odliczać banknociki. Wcale nie kontrolował sprzedawcy, małego chłopca, który tymczasem wskoczył na kamień, gdzie mu nikt nie przeszkadzał, i rozpoczął ceremoniał ważenia. Nabywca zapłacił, nadstawił złożone dłonie, dmuchnął na orzeszki, aż plewy poleciały, i poszedł sobie.

Uczciwość w Chinach panuje powszechnie. Nikt tam nie bierze napiwków i kto się nie chce narażać na przykrości, ten niech nawet nie próbuje ich dawać.

Sprzedawcy w sklepach dokładnie informują o zaletach i wadach towaru. Sam to sprawdziłem, kupiwszy w Szanghaju futrzane rękawiczki. Kupiec powiedział mi, że włosie trochę wyłazi. Przesadził, dotychczas nie pełznie wcale.

Tak się dziś dzieje w kraju, w którym zaledwie kilka lat temu sfery rządzące całkowicie rozkradły kilka miliardów dolarów, danych przez Stany Zjednoczone na wojnę z komunistami. Za cesarzy nie można tu było bez łapówki przewieźć towaru z jednej prowincji do drugiej, niczego w ogóle załatwić.

Wiadomości o wcale nie tak dawnych złodziejstwach nie są przesadzone. Mam przed sobą książkę *L'Asie contre L'Europe*, wydaną w Paryżu w roku 1932. Autor jej, dr A. F. Legendre, otwarcie deklaruje się jako zwolennik kolonialnego panowania rasy białej i obszernie pisze o istnych orgiach kradzieży, rabunku i rozpusty, jakie się tu działy. Na str. 94 przytacza dokument ogłoszo-

ny w Nankinie w październiku 1930 roku przez samego Czang Kai-szeka. „Obserwujemy, że Kuomintang stał się bardzo niepopularny i jest uważany za uprzywilejowaną kastę. Nieliczni spośród jego członków naprawdę pracują dla dobra publicznego; i przeciwnie — większość nie troszczy się o nic prócz własnych niskich interesów. Panuje powszechne i głębokie przekupstwo, a nieudolność rządu jest wielka. Rozpowszechnianie się komunizmu w wielu częściach kraju też jest dowodem, że członkowie naszego stronnictwa nie spełniają obowiązków. Szczególnie pożałowania godne, że ich sposób postępowania popycha naród w szeregi komunistyczne".

Jakeśmy się mogli przekonać, owo popychanie było naprawdę skuteczne.

Odmiana, która się dokonała w przeciągu tak krótkiego czasu, jest zjawiskiem zupełnie niezwykłym. Jakże się to stać mogło, że kradzież i oszustwo po prostu znikły? Dlaczego właśnie tu taki skutek przyniósł ustrój, który w innych krajach, gdzie dłużej panuje, wcale sobie z nieuczciwością nie zdołał poradzić?

„Różni różnie plotą..." — po powrocie spotykałem takich, którzy chcieli ten cud tłumaczyć surowymi metodami rządzenia, mówiąc po prostu — terrorem. Teza ta jest, moim zdaniem, absurdalna. Nie twierdzę, że w Chinach rządy są łagodne. Pilny nadzór znać, w Kantonie trafiłem nawet na wystawę poświęconą pracy i sukcesom Urzędu Bezpieczeństwa. Eksponowanie tej instytucji niepokoi, owszem, bo wiadomo z doświadczenia, że potrafi się ona w swoisty sposób rozrastać i wzdłuż, i wszerz, i aż do samego nieba. Ale wiadomo również, że terror polityczny rodzi zjawisko wręcz odwrotne od tego, które nas interesuje, czyli nie dyscyplinę społeczną, lecz rozkład społeczeństwa. Kryminaliści pływają jak ryby w wodzie tam, gdzie rząd nie potrafi inaczej przemawiać do narodu niż głosem postrachu politycznego. Zresztą dla takiej władzy złodzieje, oszuści i chuligani to żadna konkurencja. Lepiej nawet jeśli się ludzie poświęcają łotrostwom pospolitym, niżby mieli naprawdę rozmyślać o polityce. Metodom „epoki kultu jednostki" bardziej sprzyjało, jeśli się młody robotnik upijał i awanturował, niżby miał razem ze studentami obradować w Politechnice.

Nie widziałem w Chinach awanturników ani pijaków. Zarówno w miastach, jak i na zapadłej prowincji patrzyłem za to na ludzi zgodnie czekających w kolejkach na pociągi i autobusy. Od razu po przyjeździe do Pekinu rzuciło mi się w oczy, że w tym mieście spotyka się mnóstwo uśmiechniętych twarzy.

W takim postępowaniu tłumu skłonny jestem widzieć ważny objaw polityczny. Widocznie ci ludzie są wewnętrznie spokojni, nic ich nie jątrzy, skoro nie czują psychicznej potrzeby wyładowywania zapiekłej i tajonej złości. Przypomina mi się, jak w czerwcu 1956 roku pojechałem na Targi Poznańskie. Zachowanie i nastrój tłumu były tego rodzaju, że zaraz napisałem alarmujący artykuł, który się ukazał w *„Przeglądzie Kulturalnym"* dokładnie w dniu wypadków poznańskich. Pewne masowe zjawiska psychiczne można czasem obserwować gołym okiem.

Wspominałem już o Belgu, z którym mi przyszło kwaterować w Irkucku. Był to człowiek wykształcony i inteligentny. Do Pekinu leciał nie po raz pierwszy. Zamożnego kupca nie można posądzać o nadmiar sympatii dla komunizmu.

— Zabaczy pan Chińczyków i ich postępowanie — mówił do mnie. — Przekona się pan, że oni ten rząd i ustrój uważają nareszcie za swój własny.

Istotnie zobaczyłem! Ogólnie biorąc, tak tu się zdaje wyglądać, jakby rewolucja zmiotła to, co było zgniłe i sprzedajne. Okazało się, że była to cienka war-

stwa na organizmie narodu o prastarej kulturze i dotychczas niezwykle mocnej więzi rodzinnej, narodu od tysiącleci przywykłego do podporządkowywania jednostki społeczeństwu.

Za mało wiem i nie mogę się wdawać w żadne skomplikowane analizy socjologiczne. Jedno wszakże z niezwykłą siłą rzuciło mi się w oczy. Można tu co dzień patrzeć, jak ludzie przywykają do trzymania się w karbach. Tajemnica polega na przedziwnym stosunku Chińczyków do dzieci.

W pewnym wielkim klubie robotniczym zaszedłem do sali bilardowej. Uganiało tam dwoje małych bachorków. Ledwie im noski było widać znad krawędzi stołu. Właziły pod nogi i łokcie, usiłowały chwytać łapkami toczące się kule. Żaden z graczy nawet głosu na nie nie podniósł. Zatrzymał bębna, delikatnie odsunął i grał dalej.

Obrazek ten nie był żadnym wyjątkiem. Stanowił normę. W Chinach nikt na dzieci nie krzyczy, nie okazuje im zdenerwowania. Nic dziwnego, że wychowywany w ten sposób berbeć nie będzie się wysilał na złośliwości, a w przyszłości sam potrafi panować nad odruchami.

Dzieci w Chinach niesłychane mnóstwo. Hałasują, wrzeszczą, w każdy kąt lezą, ale są bardzo miłe.

I jeszcze jeden objaw łatwo zauważyć w tym narodzie. Mam na myśli jego wysokie poczucie godności własnej.

Przez cały czas pilnie obserwowałem postępowanie kelnerów i obsługi w wielkich hotelach, w których pełno cudzoziemców z najrozmaitszych krajów, ludzi przeważnie zasobnych, światowych, bardzo dobrze ubranych. Wśród nich chińscy tłumacze, młodzi chłopcy, z reguły odziani skromnie, a niekiedy nie bardzo umiejący się znaleźć w takim środowisku. Ani razu się nie zdarzyło, by kelner okazał najlżejsze bodaj lekceważenie niepokaźnemu rodakowi. Ani razu! — słyszycie, dostojni bracia-Polacy, którzy sprawujecie zaszczytne funkcje w warszawskich hotelach dla cudzoziemców?! Ani razu!!!

Szanghajski, kantoński, pekiński i każdy w ogóle chiński kelner ma dla skromnego Chińczyka tę samą wyszukaną uprzejmość, z jaką się odnosi do Anglika, Rosjanina, Francuza czy Japończyka. Ten naród sam siebie szanuje.

A teraz zabrał się do niesłychanie ciężkiej roboty. Wychodzi z depresji, w jakiej się od dawna znajdował, i chce zająć należne sobie miejsce w świecie, to znaczy wśród najpierwszych. Jakież gwarancje powodzenia?

Moim zdaniem polegają one przede wszystkim na fantastycznej dyscyplinie społecznej tych ludzi. Na tym, że ogół Chińczyków sprawia takie wrażenie, jakby każdy z nich sam dla siebie stanowił Najwyższą Izbę Kontroli.

To gwarantuje, że wielkie prace teraz rozpoczęte wykonane zostaną rozumnie i jak tylko można najsolidniej.

ŚWIĘTA NA WIELKIEJ RZECE

Niski stan wody sprawił, że statek nie mógł przybić do głównej dzielnicy Czungkingu, zwanej „Miastem Północnym". Należało zatem przeprawić się przez Kia-ling — tuż przy jego ujściu — i pieszo dojść do przystani w „Mieście Wschodnim", na lewym brzegu Jangtse.

Mostu nie ma, komunikację zapewniają często kursujące stateczki parowe,

coś w rodzaju wodnego tramwaju. Jednakże zakorzenione w Europie pojęcia o „azjatyckim" stosunku do ludzkiego życia i zdrowia nie są zbyt ścisłe. Długie pomosty przystaniowe po obu brzegach są dokładnie zabezpieczone drucianymi siatkami, rozpiętymi poziomo lub tworzącymi korytarze. Jeśli ktoś nawet zleci z chodnika, to nie do wody.

Szło się dość długo skalistym bezdrożem, które latem rzeka zalewa. Po lewej stronie majaczyły w ciemności niewielkie domki „Wschodniego Miasta". Gdzieś tam bełkotało radio. Na wzniesieniu widniał nieduży budynek o drzwiach szeroko otwartych, w których gęsto stali ludzie. Dolatywały stamtąd dźwięki muzyki chińskiej o silnie wybijanych taktach.

— To teatr — krzyczy Huan, gdzieś z tyłu. — Przedstawienie operowe!

Dobrze było tak iść jakby dnem ciemnej doliny, obrzeżonej w górze światłami wszystkich trzech dzielnic miasta. Tylko na wprost rozwierała się czarna brama — koryto Jangtse płynącej prosto jak strzelił. Lecz oto już wąziutka uliczka, utworzona przez kramy z owocami i jadłem, chwiejne płomyki kaganków, a dalej jaskrawe latarnie elektryczne. Przystań!

Statek był potężny, o dwóch pokładach pasażerskich. Nasza kabina znajdowała się na wyższym, po prawej stronie, blisko rufy. Oglądałem ją z zainteresowaniem i to nie tylko dlatego, że miałem w niej mieszkać przez cztery dni. Była urządzona bardzo przyzwoicie: dwa miękkie łóżka, każde z elektryczną lampą nad wezgłowiem, metalowa szafa na ubranie, umywalka z bieżącą ciepłą wodą, lustro z górnym światłem, stolik przy ścianie, naprzeczko małe biureczko, też z lampą, krzesła, wieszaki. Piąty punkt świetlny, w postaci najsilniejszej lampy, na suficie. Okno i szyba w drzwiach miały metalowe zasłony.

Była to kabina pierwszej klasy. Kajuty drugiej — wieloosobowe, o piętrowych łóżkach — ciągnęły się przez całą szerokość statku. Jadalnia, w której podawano również potrawy europejskie, znajdowała się na rufie.

Pokład naturalnie kryty, z solidnymi poręczami.

Zaraz się tam umieściłem, bo było na co popatrzeć. Do prawej burty przybiła wielka barka, wyładowana workami z mąką. Zaroili się ludzie, ubrani w rozmaitej barwy łachmany, którym silne światło elektryczne nadawało wygląd całkiem niesamowity. Pochylony tragarz stawał tyłem do góry towaru — pierwszy worek, nieduży i płaski, kładziono mu na nerki. Przytrzymywał go dłońmi i wtedy drugi mieszek lokowano mu na zgiętych łokciach, trzeci na karku. Przy burcie siedział człowiek, monotonnie postukujący krótkimi deszczułkami, które wyjmował ze stojącego obok pudła. Tragarze jak automaty szli na ów dźwięk, zawczasu odchylając palec dłoni, pod który tamten wsuwał jedno drewienko. Tak się tu widocznie oblicza ilość obrotów tragarza.

Z kręgu ciemności na oświetloną przestrzeń żółtej wody wypływały łodzie z drobnicą, pakami, koszami. Jedną z nich pędził człowiek, który, stojąc na rufie, lewą ręką obsługiwał wiosło boczne, prawą sterowe. Takiej metody wiosłowania nawet w Kantonie nie widać.

Wkrótce zdjęto pomost łączący statek z brzegiem. Pasażerowie mieli zapowiedziane, że trzeba się stawić o określonej porze.

Była wtedy godzina ósma wieczorem, a więc w Warszawie dopiero pierwsza po południu i nikt jeszcze nie zasiadł do Wigilii.

W nocy obudził mnie na chwilę hałas, jakby się ktoś mościł tuż za drzwiami kabiny. Rozmawiano i śmiano się dosyć głośno. Kiedy o siódmej wyszedłem na

pokład, stwierdziłem, że cały jest opięty żaglowym płótnem, a wzdłuż poręczy pokotem śpią ludzie, poprzykrywani kołdrami. Pościel ich rozesłana była na cienkich matach słomianych, których zewnętrzne brzegi zachylały się, uwiązane sznurami do poręczy. Wzdłuż ściany statku tworzyła się w ten sposób wąska ścieżka, którą można było chodzić, nie włażąc na leżących.

Zbyt ciepło chyba im jednak nie było na pokładzie obitym blachą, w chłodnej aurze grudniowego poranku. Płótno niby chroniło przed wiatrem, ale ze szczelin w miejscach złączenia poszczególnych płacht dmuchało nieźle.

Statek płynął do Wuhania i miał się zatrzymywać tylko nocami, a i to wyłącznie dla nabrania paliwa i dlatego, że przy niskim stanie wody nie wszędzie można żeglować po ciemku. Kolei w tamtą stronę nie ma, pierwsze lotnisko jest dopiero w Iczangu, czyli o dwa dni drogi wodnej od Czungkingu. Jedyny szlak zapewniający względną szybkość jazdy — to rzeka. W tych warunkach i miejsce na pokładzie parowego statku jest dobrodziejstwem. Toteż nawa nasza zabrała tylu pasażerów, ilu tylko wlazło — chyba kilkuset. W przejściu środkowym, gdzie najmniej wiało, ulokowały się kobiety z małymi dziećmi.

Dopiero patrząc na tych ludzi pojąłem właściwy sens pewnych wiadomości otrzymanych jeszcze w Pekinie.

Ogółem rzek spławnych jest w Chinach sto tysięcy kilometrów, ale tylko trzydzieści tysięcy jest w tej chwili dostępne dla parowców. Dla plastyczności obrazu warto sobie przypomnieć, że Jangtse — po Nilu, Missisipi i Amazonce czwarta rzeka świata — ma pięć tysięcy dwieście kilometrów długości. Chiny robią co w ich mocy dla ulepszenia komunikacji wodnej. W roku 1956 umożliwiono nawigację na szlakach długości czterech tysięcy dwustu czterdziestu sześciu kilometrów. Upełnowodnia się rzeki wyschłe, w rozmaitych okolicach kraju nieustannie działa sto osiem ekspedycji badawczych, które do września 1956 dokonały prac wywiadowczych na wodach o łącznej długości stu dwudziestu ośmiu tysięcy kilometrów. W samym tylko Seczuanie oczyszczono i pogłębiono przeszło dziewięćdziesiąt rzek i rzeczek, udostępniając je małym statkom drewnianym. Dzięki temu dziewięćdziesiąt powiatów uzyskało nowe połączenia wodne.

Tak się składa, że do Europy docierają przede wszystkim wieści o najbardziej efektownych pracach w Chinach, o fabrykach, kopalniach, portach morskich i temu podobnych rzeczach. Tymczasem w głębi olbrzymiego kraju bez rozgłosu i reklamy trwają roboty, których znaczenie jest niezmierne. Przecież każde ulepszenie w dziedzinie łączności przybliża lepsze jutro, bo komunikacja jest głównym nerwem wszelkiego postępu.

Tu i ówdzie zaczęto odchylać płócienne zasłony, trocząc je, u górnych prętów dachu. Pierwszą rzeczą, którą ujrzałem, była niewysoka, lecz długa i zupełnie pionowa skała, gładka, bez jednej szczeliny. Przesunęła się szybko i wzrok utonął w mlecznym tumanie bez dna.

Całe koryto rzeki zaścielała mgła. Tylko w górze przezierał już czysty błękit, a przed dziobem statku mienił się szlak złotawy jak łuska karpia. Płynęliśmy prosto na wschód.

Z białawej głębi raz za razem wynurzały się znaki nawigacyjne, zakotwiczone w nurcie. Były podobne do niewielkich i płaskich, biało malowanych sanek. Każdy z nich dźwigał lekką piramidkę z poziomych deseczek, zakończoną u góry ciemną kulką z roślinnej plecionki. Pod lewym brzegiem piramidki te były białe, pod prawym czerwone.

Przed południem mgła znikła, dzień się czynił cudownie pogodny. Barwy wypełniły oczy.

Szeroka Jangtse, o wodzie mętnej, żółtawej, płynęła bardzo głębokim korytem. Rolę piasku i miękkich gleb, które u nas stanowią główny składnik łożysk rzecznych, pełniły tu skały — pochylnie, płaszczyzny i urwiska — płowe, żółte, szare, ciemnoczerwone, sinawe i zupełnie czarne. Oto istny bastion — rudy — z kształtu podobny do nogi słonia. Nad samą wodą szyfrowe głazy jak palce, a między nimi jaskrawo-zielone grządeczki warzyw.

Widok był niezmiernie rozległy, bo po obu brzegach ląd zdawał się piętrzyć jakby w gigantyczne tarasy, których poszczególne stopnie dzieliła odległość dziesiątków kilometrów chyba. Zdarzało się, że pierwszy plan panoramy, utworzony przez nadrzeczne pochyłe wyniosłości, płonął w słońcu, na drugim kładły się cienie obłoków, trzeci jaśniał znowu, ale już pastelowym tonem, i czwarty, ostatni, siniał w oddaleniu.

Gdzieniegdzie nurt się łamał i bielał na bystrzynach, ale i tam, gdzie rzeka płynęła równo, był niespokojny, cały porysowany, drgający. Przed dziobami owych zakotwiczonych na łańcuchach znaków nawigacyjnych woda się spieniła, szumiała. Statek, obciążony dwiema wielkimi barkami przycumowanymi do dzioba, szedł jak kurier, widoki zmieniały się szybko. Z przodu i z tyłu snuły się dymy innych, równie objuczonych, chwilami wydawało się, że płyniemy w istnym konwoju. Na wyprostowanym odcinku naliczyłem siedem parowców.

Były to przeważnie statki duże, głęboko zanurzone. Na skałach przybrzeżnych lub usypiskach głazów tak wielkich, że ich żadna fala nie zdoła poruszyć, dawały się zauważyć znaki, określające wysokość poziomu wody. Były to pionowe a szerokie pasy, malowane czarną farbą olejną, na której tle wyraźnie odcinały się białe kreski i cyfry, umieszczone jedna nad drugą. Miara była chińska, na pewno nie metryczna. Wszystko lśniło świeżością, łatwo było poznać, że znakowanie to wykonano niedawno i że się o nie bardzo dba. Patrzyłem pilnie: tuż nad wodą odczytywałem wszędzie liczbę „6", a tam, w samej górze pasa... na pewno widziałem „75", lecz raz jeden wydało mi się, że dostrzegam „95"! To znaczy, że takie bywają różnice poziomu wody... Stałem przecież na górnym pokładzie dużego statku, a tamte największe liczby widniały hen... wysoko! Więc to taka jest Jangtse, wypływająca z głębi Tybetu...

Tak bardzo chciałbym zobaczyć, jak w porze wiosennej i letniej wygląda ten chociażby wodospad po lewej ręce, który w tej chwili dwoma srebrnymi sznureczkami spada ze skały przypominającej arkadę ogromnego mostu. Albo te ciemne smużki wilgoci, wyciekające spomiędzy głazów. Teraz ledwie je widać, ale za kilka miesięcy będą z nich groźne potoki.

Kraj po obu brzegach był gęsto zaludniony. Nie zatrzymując się, szybko mijaliśmy wsie i miasteczka, poprzylepiane do pochyłych brzegów, w połowie ich wysokości. O ile pamiętam — żadne nie właziło na sam szczyt. Za to wcale nierzadko bodły tam niebo wysmukłe, wielopiętrowe pagody.

Ponieważ patrzyłem z dołu, osiedla wyglądały jak poziome pasy domostw, ale tu i ówdzie pochyłość pozwalała dojrzeć, że budowle i zaułki między nimi i w głąb się ciągną. Przy nadrzecznych przystaniach bywało rojno jak na targu. Przybijały łodzie. Żółciły się kadłuby sampanów, budowanych dopiero na małomiasteczkowych stoczniach. W jednym miejscu zauważyłem całe pola i sterty

ciemnych garnków o najrozmaitszych kształtach, przygotowanych widać do transportu wodą.

Ech, wylądować by tutaj, zobaczyć, jak się żyje w takim gródku, gdzie świątyńki o zadartych narożach dachów na pewno pamiętają prastarych cesarzy i gdzie dojechać można tylko rzeką lub górskimi dróżkami!

Nic z tych marzeń, statek stanie dopiero nocą. Można tylko patrzeć, podziwiać i rozmyślać, że nikt by nie potrafił lepiej wkomponować w krajobraz tych pojedynczych chatek chłopskich, których pełno po obu brzegach. Samotne, niewielkie i ciemne stoją na krawędziach urwisk, na szczytach piramid, stożków i maczug, a każdą ocienia zielona korona ogromnego drzewa. Półka się ciągną poziomo, podmurowane kamieniem, to znów spadzisto ku rzece. Dziabiący motyką człowiek w niebieskim chałacie wygląda jak mucha na skarpie katedry. Inny mozolnie pnie się ścieżką. Dwa kubły wody na nosidłach muszą go dobrze ciągnąć w dół.

Nie tylko parowce szły rzeką. Opadająca mgła odsłoniła prostokątne żagle i ciemne korpusy barek sunących pod prąd. Przegapiłem jedną czy dwie, zanim pojąłem, że nie sama łódź powinna mnie obchodzić, i zanim się nauczyłem szukać okiem po nadrzecznych urwiskach.

W pewnym miejscu statek zbliżył się do lewego brzegu. Płasko na sobie leżące warstwy skały tworzyły pochylnię usianą kamieniami, podobne były do rozkrojonego złomu przekładańca. Ostry, chóralny krzyk, który przebił nagle huk motoru, wyrwał mnie z zapatrzenia. Krawędzią upłazu, na tle wysokiej, żółtej skały parło przed siebie ośmiu mężczyzn. Byli pochyleni jak jeden, czarne ich głowy jednako opasywały białe chustki. Szli w nogę, z silnym i zgodnym zamachem prawych ramion, a wyprostowana, jednakowym gestem wyciągnięta w tył lewica każdego leżała na czymś, czego w pierwszej chwili nie mogłem dostrzec. Za nimi biegł jeszcze jeden człowiek. Ten znów wyczyniał takie ruchy, jakby z wysiłkiem przerzucał coś długiego przez kamienne igliczki i głazy, sterczące z krawędzi.

W dole, niemal ocierając się o brzeg, leniwie sunęła pod prąd duża, kryta łódź. Na wysoko zadartej rufie stał sternik, drugi człowiek błyszczącą tyką z bambusa odpychał dziób od skałek. Od masztu stateczku prężyła się połyskująca lina. Na drugim jej końcu, rozwidlonym w osiem krótkich sznurów, byli tamci, wprzężeni w białe, płócienne szleje. Wyglądali jak żywy, wieloczłonowy automat, tak jednaki był ich szybki i wysilony krok. Pod dziobem łodzi fala układała się łagodnie, bez szumu i piany. Barka wolno mijała przybrzeżne kamienie.

W wielu miejscach wchodzą w rzekę jakby skaliste grobelki, między którymi tworzą się głębokie zatoki. Inne znów ciągną się równolegle do brzegów, odcinając znaczne przestrzenie wody gładkiej i cichej. — Tam, gdzie holowanie staje się niemożliwe, ludzie zdejmują z siebie liny, wsiadają do łodzi i biorą wiosła.

Pilnie patrzyłem i zdaje mi się, że wcale nie wszędzie po brzegach Jangtse są ścieżki holownicze.

Przy bystrzynach widywałem tragarzy tak pochylonych w szlejach, że dłonie ich dotykały ziemi, pomagały nogom, chwytając za kamienie usypisk. A kiedy kadłub łodzi nareszcie przewalił się przez podwodny próg okryty białą pianą, ludzie jednym zgodnym ruchem padali w przód, na wyprężone ręce.

Tam, gdzie nurt jest cichy a brzeg się załamuje, holujący ruszają biegiem chcąc znowu naprężyć linę, zanim sampan zacznie spływać z prądem.

Chodziłem od burty do burty, chciwie chłonąc widoki i tak jakoś — bardzo szybko — upływał pierwszy dzień Bożego Narodzenia. Towarzysze podróży uprzejmie ustępowali mi miejsca przy poręczach oblepionych ludźmi, chociaż wcale nie wszyscy pasażerowie zdradzali zainteresowanie dla pejzażu. Wielu spało, inni czytali, dobrze się opatuliwszy kołdrami. Jakaś pareczka niedaleko drzwi jadalni znalazła sobie najmilsze pewnie zajęcie. Dziewczyna była maleńka, włosy miała podcięte w grzywkę i brwi podniesione wysoko, jakby się ciągle dziwiła. Chłopca niedawno pewnie wypuszczono z wojska, bo nosił jeszcze mundur bez odznak. Zwróceni ku sobie, leżeli na pokładowych posłaniach i stykając się niemal czołami, bez przerwy cicho gwarzyli. O czym? Mój Boże... Pewne sprawy pod wszystkimi szerokościami geograficznymi są chyba do siebie podobne.

Przy okrągłych stołach w jadalni grupy milczących opętańców tkwiły nad szachami.

Posiłki podawano w różnych porach i pasażerowie w bardzo rozmaity sposób z nich korzystali. Większość poprzestawała na własnym wikcie, przychodząc tu na gorącą strawę tylko raz dziennie, co kosztuje 3 mao. Za dwukrotny posiłek trzeba zapłacić podwójnie. Pełne całodzienne utrzymanie, składające się z dość obfitych potraw chińskich, kosztuje 2 juany. Ale zaledwie kilku ludzi stołowało się w ten sposób.

Cena biletu pierwszej klasy z Czungkingu do Wuhania wynosi 48 juanów.

Statek stanowił przedsiębiorstwo państwowo-prywatne, a dawny jego właściciel piastował w Wuhaniu kierowniczą godność w zarządzie dróg wodnych. By się przekonać, że w tym kraju naprawdę nimi zarządzają, wystarczał rzut oka na rzekę, Jangtse to przecież nie Odra i nawet nie Wisła. Wszelki drobiazg techniczny dostarcza się w te trudne i dalekie strony za cenę krwawego potu ludzkiego. Całe koryto rzeki było wyznakowane z godną podziwu starannością. Pływające znaki, o których już pisałem, ciągnęły się pod obu brzegami nieprzerwanym łańcuchem. Na skalistych wyspach stały barwne sygnały ostrzegawcze, inne zwisały, przykute do pionowych urwisk. Wskaźniki wysokości poziomu wody widziało się często. W niebezpiecznych porach roku służba rzeczna może więc zawczasu spostrzec rozpoczynający się przybór i przedsięwziąć co należy.

Zanim zaszło słońce, miałem się przekonać, co oznaczają kule z plecionki umieszczone na szczytach zakotwiczonych znaków. Są to po prostu osłony dla lamp. Żółte motorówki o — tradycyjnych w Chinach — wygiętych kształtach pojawiły się na rzece. Było jeszcze zupełnie jasno, kiedy pod brzegami zapłonęły rzędy czerwonych i zielonych latarni. Takież światła błyszczały z sygnałów ustawionych na wyspach i przykutych do skał.

Znać na tej rzece wytężoną pracę ludzką. W przeciągu dnia kilkakrotnie widziałem łażące po urwiskach zespoły ze sprzętem pomiarowym. To znów na wysokich tykach całe plutony kolorowych chorągiewek, wśród których bardzo często powtarzały się nasze barwy narodowe.

Zmierzchało, kiedy na prawym brzegu ujrzałem bardzo dziwne osiedle. Między starymi domkami stały spore, całkiem nowe baraki, sprawiające wrażenie mieszkalnych. Nieco z boku wznosiły się duże namioty, a z każdego wyrastało

ku górze coś w rodzaju wieżyczki. Wewnątrz płonąć musiały silne lampy elektryczne i płócienne ściany tajemniczych budowli stały się podobne do błon ogromnych latarni.

Wieczór nastał cichy i bardzo pogodny. Na zachodzie brązowe szczyty wyglądały jak oksydowane granatem. Rzeka utworzyła matowo połyskujący i obrzeżony kolorowymi światełkami szlak.

Nigdy dotąd nie słyszałem o mieście Wansien, do którego przybiliśmy nocą. Leży na lewym brzegu, ale niski stan wody zmusił statek do kotwiczenia przy prawym, u stóp skały zupełnie pionowej i tak gładkiej, że w silnym świetle reflektorów wyglądała jak ulana z szarej porcelany. Po jej wąskim, poziomym podnóżu biegali ludzie chwytając liny cumowe. W czarnej głębi chwiejnie zamigotały słabo błyszczące punkty. Jedna za drugą nadpływały płaskodenne łodzie z pojedynczymi latarkami u daszków. Bez szmeru stawały szeregiem. Ze statku rzucono schodnię. Dwóch marynarzy liczyło pasażerów, puszczając kolejno tylko tylu, ilu mogła pomieścić łódź. Naładowana barka cicho spływała z prądem, na jej miejsce u stóp schodni już się wsuwała inna.

Nadpłynęło jeszcze jedno otwarte czółno. W blasku kilku kaganków ustawionych na krawędziach burt widniała gorąca barwa jego wnętrza. Było do pełna wyładowane mandarynkami.

Szykowałem się do przejażdżki, nie przewidując wcale, że los gotuje mi zaskoczenie i każe doświadczyć skutków nadmiernej troskliwości Chińczyków o zagranicznych gości. Przybiegło parę osób z załogi i zaczęto mnie namawiać do porzucenia zamiaru. Zdaniem moich rozmówców jazda łodzią mogła mnie narazić na straszliwe niebezpieczeństwa, a motorówki — ku wielkiemu żalowi zarządu — nie można było nocą dostać.

Prawdę powiedziawszy, byłem wściekły. Ale nie mogłem robić przykrości ludziom bardzo grzecznym i ponoszącym całkowitą odpowiedzialność służbową za moją podróż. Przyszło poprzestać na małym i z daleka podziwiać światła Wansien położonego na wysokim brzegu. W niektórych gmachach niebiesko błyszczały nowoczesne lampy jarzeniowe.

Nazajutrz zerwałem się tak wcześnie, że rozchyliwszy płócienne opony pokładu ujrzałem jedynie jasny punkt gwiazdy zarannej oraz wyjedzony księżyc nad granatowym urwiskiem. O brzasku, gdzieś bardzo wysoko po prawej stronie, pokazała się dziwna pagoda. Była czarno-biała, jakby sklejona z zupełnie różnych pionowych połówek.

Krajobraz zmienił się zupełnie. Znikły rozległe widoki, z rzadka tylko wzrok mógł się zapuścić w poprzeczną dolinę. Rzeka płynęła istnym korytarzem, między bardzo stromymi, rudymi urwiskami, wysokimi na setki metrów. Domków było po brzegach znacznie mniej, ale po dawnemu ocieniały je ogromne, zielone drzewa. Niektóre chałupki tuliły się do skał na wysokościach, które z dołu wydawały się zawrotne. Pasma uprawnych półek o skarpach podmurowanych kamieniem kreśliły niekiedy całe zbocza.

Wiedziałem, że tego dnia mamy przepływać przez sławne przełomy Jangtse i nie schodziłem z pokładu, bojąc się cokolwiek przegapić. Ale Huan Ka-bin, który zaraz po świcie gdzieś przepadł, zjawił się teraz z uspokajającymi wieściami. Okazało się, że poszedł do kapitana statku i spisał sobie na kartce dokładny rozkład jazdy. Miał tam wyszczególnione, o której minucie mijać będziemy jaki punkt i powołując się na powagę tego dokumentu namawiał do

pójścia na śniadanie. Uzyskał również prawo wstępu na najwyższą kondygnację statku, gdzie się normalnie pasażerów nie wpuszcza.

Wkrótce staliśmy obaj pod masztami radiostacji. Spojrzałem na zegarek i sprawdziłem, że miasteczko Funtje pokazało się na lewym brzegu dokładnie w porze oznaczonej na kartce.

Parę tygodni wcześniej rzewnie westchnąłem, kiedy, wyjechawszy z Hangczou we środę wieczorem, stanąłem w Kantonie w piątek rano z punktualnością co do sekundy. Wtedy się jednak podróżowało pociągiem. Ale żeby statek, który się nigdzie w dzień nie zatrzymuje, tak święcie przestrzegał rozkładu jazdy! O czymś takim w niektórych krajach europejskich jeszcze nie słyszano.

Nie było czasu na rozważania. Przypadkiem spojrzałem w bok i dech mi zaparło. Na prawo, nieco z dala od koryta rzeki, sterczały szczyty naprawdę górskie. Jeden z nich urywał się, jakby go rozłupano siekierą, i sina skała pionowo leciała w dół.

Zaraz za miasteczkiem Funtje wał wysokiego brzegu przegradza rzekę, która z rozpędu wybiła w nim zatokę. Statek ryknął. Dziób jął ostro wykręcać w prawo. Granatowa pod światło krawędź prostopadłej skały zdawała się tworzyć oś obrotową widoku.

Huan chwycił mnie za ramię, wskazując w lewo, gdzie w połowie wysokości ściany lepił się mały budyneczek o żółtym dachu, a inne, pod drzewami, widniały na szczycie.

— To! Właśnie to! — przekrzykiwał wycie syreny. — To jest Gród Białego Cesarza! A to ona, „Prosto na mnie"!

Tylko rzuciłem okiem. Mniej więcej ze środka nurtu, opasana białymi odkosami spienionej wody, sterczała samotna, wysoka i płaska skała.

Statek wpływał w wąski wąwóz, między dwie pionowe, szarożółte kurtyny, wysokie na setki metrów, w mroczną szczelinę, w którą biły ukośne promienie słońca niczym ognie strzelające zza głowy Mojżesza. Gniewnie pomarszczona woda lśniła starym złotem. Plamy zieleni czepiały się wrębów. Pas jasnego błękitu w górze uciekł niezmiernie wysoko.

„Zanim przebrzmi krzyk małpy, łódź minie te urwiska" — napisał stary poeta chiński.

Dwa szare bastiony, jakby cyklopie wrota, pędziły na spotkanie. I oto już po prawej stronie, wysoko na stromym odkosie, maleńka, biała świątyńka pod samotnym drzewem. Widok otwiera się na zielone pola na stokach, które mi się raptem wydały łagodne. Osiedle.

Tak minęliśmy przełom Tsju-tań w górach U. Statek parł ku dalszym cieśninom, a ja ciągle tkwiłem pod masztem radiostacji, nie mogąc otrzeźwieć po tamtym widoku, co przeleciał, jakby go nigdy nie było. Dawno już mówił mi Huan o Grodzie Białego Cesarza i groźnej skale „Prosto na mnie", a ja ledwie miałem czas spojrzeć na nie.

Zameczek pamięta czasy dynastii Czou, czyli pierwsze tysiąclecie przed Chrystusem. Zmarł w nim pokonany w walkach władca zwany Białym. On też rozkazał na skale, sterczącej z wody jak ogromna deska, wyryć napis „Prosto na mnie". Wszyscy żeglarze na Jangtse wiedzą, co to znaczy. Nie wiedział jednak pewien Francuz, właściciel statku, pierwszy raz w życiu płynący tą drogą. Spostrzegł, że chiński sternik bierze prościutko na głaz, strzelił mu w łeb, sam skierował rudel w bok i zaraz się roztrzaskał o urwiska brzegu.

Prastary napis zawiera radę zbawienną. Płynąc w dół rzeki należy sterować prosto na skałę, a prąd, który się o nią rozbija, sam dokona reszty i bezpiecznie przesunie łódź bokiem.

Dużo bym dał, żeby wiedzieć, kto pierwszy i jak odkrył to dziwo przyrody. Myślę, że mogło się to zdarzyć w okolicznościach bardzo dramatycznych. Powódź niosła może kogoś uczepionego do pnia drzewa, człowiek polecał ducha plemiennemu bogu, ale, wyrzucony na brzeg gdzieś za przełomem, potrafił sobie przypomnieć, jak parł prosto na skałę i jak ją nagle wyminął.

Wynik przypadkowego doświadczenia zapamiętano, jak to się mnóstwo razy w podobnych wypadkach działo i dzieje. A potem, wyzyskując zjawisko przyrody, usiłowano skutkom jego dopomóc budując po brzegach świątynie. Nad przełomami Jangtse pełno pagód. Jedne jakby stróżowały u wlotu i wylotu wąwozu, inne widnieją na szczytach nachylonych nad jego gardłem. Dopiero całkiem niedawno pomyślano o innych sposobach obłaskawiania natury. Pionową ścianę cieśniny Tsju-tań bardzo wysoko przecina poziome, wklęsłe pasemko. W regularnych odstępach stoją w nim proste kreseczki, podobne do zapałek. To wykuta w skale droga oraz linia przewodu elektrycznego. Podziwiałem ją już od rana, patrzyłem, jak się pnie po stromiznach lewego brzegu i przerzuca nad wąwozami.

W cieśninie, gdzie nawet w grudniu głębia sięga podobno dwudziestu pięciu metrów, nie można niczego zakotwiczyć. Wobec tego czerwono-białe słupki znaków nawigacyjnych, zaopatrzonych w latarnie, zwisają nad wodą, przykute do skał.

Przełom U również poprzedza miasteczko rozsiadłe na lewym brzegu, a otwiera wyniosła góra, podobna trochę do naszej Sokolicy, lecz ze świątyńką na szczycie. Doświadczenie w las nie poszło i bliskość kanionu odgadłem nie tylko po dzikości krajobrazu, lecz także po lodowatym wichrze, który bez przerwy pewnie dmie w tych czeluściach. Jest tak silny, że jesionka zaczyna działać jak żagiel i trzeba się dobrze trzymać poręczy.

Nie uwierzyłbym, gdybym sam nie widział — ogromna rzeka tak się zwęża, że z pokładu mógłbym chyba dorzucić kamieniem do lądu po obu stronach. Przed dziobem statku burzliwa woda tworzy szlak, który wśród gigantycznych brzegów zdaje się wątłym strumyczkiem i nie jest pewnie miejscami szerszy niż na sto metrów.

Przełom U ma dziesięć kilometrów długości, a wznosi się nad nim dwanaście wysokich szczytów. Z krawędzi sterczą ku górze poszarpane iglice, niżej czernieją niedostępne gardła pieczar. Chcąc to widzieć, trzeba dobrze głowę zadzierać, bo i tutaj ściany są pionowe lub przewieszone. Wąwóz kilkakrotnie się załamuje. Długi korytarz, pocięty cieniami, zamyka góra o trzech wierzchołkach. Za zakrętem cienie wlażą na przeciwległą ścianę, woda staje się sina, daleko w głębi, jak lampa w mrocznej sieni, widnieje u wylotu białe światło dnia.

Duch mój chciwie chłonął widoki, lecz mdłe ciało, które już potężnie zmarzło, z utęsknieniem czekało na ów ciepły blask. Nie wypadało jednak przed czasem ustępować z placu, chociaż szef jadalni już dwukrotnie przysyłał po nas, wzywając na obiad.

Dziwne doprawdy bywają chińskie obyczaje. Gdzie się człowiek nie ruszy, zaraz natrafi na takie nazwy, jak: Góry Zachodnie, Jezioro Wschodnie, Jezioro Zachodnie — racjonalistyczne, aż nazbyt trzeźwe i suche. To jest jeden nurt

tutejszej tradycji. Drugi doskonale wyraża nazwa miasteczka, leżącego przed trzecim przełomem Jangtse.

Za czasów dynastii Han żyła w osiedlu dziewczyna niezwykłej urody. Cesarz uczynił z niej swą nałożnicę, a kiedy mu już zbrzydła, podarował ją jakiemuś sąsiedniemu władcy. W drodze na daleką północ piękność umarła, a wierni bracia nadali jej rodzinnemu miasteczku nazwę, nad której mistyczną treścią można długo rozmyślać: Siostra Powróci.

Dynastia Han panowała od 206 r. przed Chrystusem do 220 r. naszej ery i jest uważana za twórczynię potęgi państwa. Chińczycy w ich własnej mowie zwą się Hansty albo Hanżen, co znaczy: Ludzie Han (lub Czung-kuo-żen — Ludzie Państwa Środka). Nieraz Huan Ka-bin, pokazując mi stare ołtarze i słupy z czterech stron pokryte hieroglifami, mówił:

— To jest napis mandżurski, to tybetański, to mongolski, a to hański.

Miasteczko Siostra Powróci leży na ogromnym, rudym stoku lewego brzegu. Kto wie, może w murach, które je do dziś opasują, są kamienie pamiętające dynastię Han? Pochyłość jest tak znaczna, że nawet patrząc z dołu widać nie tylko zwarte czoło osiedla zwrócone ku rzece, lecz i całe wnętrze prostokąta, a nawet podnóże przeciwległej części muru. Pustawo tam w środku, tu i ówdzie zdecydowanie pusto. Nie zabraknie miejsca na nowe domy, których fundamenty przebiją złoża dawnej historii. Oby tylko archeolog był na placu, kiedy tu zaczną kopać.

Trzeci i ostatni przełom — Silin — jest długi i bardzo urozmaicony. Chwilami ma się wrażenie, że to już koniec cieśniny, bo domy i osiedla wyrastają po obu stronach. Ale wąwóz wkrótce znów się zwęża. Rzeka płynie ciągle między wysokimi górami. U szczytów zaczynają się pokazywać białawe pola.

W miejscu, gdzie po obu brzegach wysoko rozsiadły się trzy osady, sprawiające wrażenie trzech dzielnic jednego miasteczka, całą szerokość Jangtse przegradza spieniona bystrzyna. Kiedy ją statek mija, czuć lekkie wstrząsy, jakby ogromna dłoń płasko uderzała w dno. Pod prąd skotłowanej wody wolniutko sunęła duża barka. Cały tłum ludzi wprzężonych w szleje pełzł na czworakach po płaskim, kamiennym usypisku.

Końcowe wrota przełomu stanowią akord godny wszystkich dzisiejszych widoków. Po prawej stronie krawędź zupełnie pionowej ściany urwiska, naprzeciwko schody dla tytanów wiodące ku kolistemu bastionowi na szczycie.

I dalej rzeka wciąż płynie krajem wyżynnym, doliną głęboką i malowniczą. Właściwie i ten pejzaż mógłby zachwycić turystę, ale nie takiego, który widział tamte przepaście i przewieszki.

Było jeszcze widno, kiedy mignęła łódź rybaka, który zaczynał właśnie podnosić olbrzymią podrywkę. Czynił to ciągnąc za linę, przewieszoną przez drewnianą ramę, pionowo umocowaną na burtach. Za szybko nas niosło i nie widziałem, co ułowił.

Zmrok zapadł wcześnie. Bądź co bądź przez te dwa dni odsadziliśmy się z pięćset kilometrów na wschód od Czungkingu, licząc w linii powietrznej, i różnica stopnia geograficznego już się dawała zauważyć. Było zupełnie ciemno, kiedy zakotwiczyliśmy w Iczangu, w przystani wysuniętej daleko w wodę. Nosiła numer 13. Jaskrawe światła innych znaczyły całą krzywiznę rzeki. Iczang, będący dużym portem, oglądany z poziomu wody wygląda jak metropolia.

Samo miasto sprawia jednak skromne wrażenie. Kamienne schody i budynki przystani są bardzo solidne, lecz potem trafia się w wąskie zaułeczki, wiodące do głównej ulicy portowej. Tam właśnie, jedyny raz w Chinach, zauważyłem pewne środki ostrożności przeciwko złodziejom. Krawędź długiego i dość niskiego muru natkana była tłuczonym szkłem. Chcąc mieć drogowskaz w drodze powrotnej, Huan odczytał napis na bramie. Był to skład żywności.

Ale w długiej na całe kilometry, kiepsko brukowanej i ciemnawej ulicy nadrzecznej niepodzielnie panowała chińska norma. Szło się tamtędy z godzinę w jedną i tyleż w drugą stronę, po nocy. Trwał zupełny spokój, nikt się nie kłócił i nie awanturował. W jadłodajniach i herbaciarniach, otwartych na ulicę całą szerokością frontu, tłok — lecz ani jednego pijaka. Senni kupcy zdawali się drzemać w sklepach z żywnością, naczyniami kuchennymi i odzieżą . Niebrukowane chodniki zajmowały stragany, oświetlone dwurożnymi kagankami. Płaskie kosze, pełne świeżo ułowionej ryby, zwabiały gromadki nabywców.

Długim krokiem minął nas ćmiący papierosa pieszy rikszarz. W jego lekkim wózku o dwóch wysokich kołach rozpierała się grubawa jejmość. Riksz rowerowych było dużo. Dowiedziałem się, że kierowcy są zorganizowani. Nie można ich po prostu zatrzymywać na ulicy. Zamawianie odbywa się na przystankach, gdzie pod płóciennym daszkiem zasiada funkcjonariusz związku. System ten ułatwia pewnie sprawiedliwy podział pracy i zarobku. Ufam, że zdrowy rozsądek chiński potrafił uniknąć zbędnej pisaniny i biurokracji, która w innych znanych mi krajach nie zmarnowałaby i tej okazji do rozkwitu.

Przed jednym z parterowych domków, grodzących ulicę, tłoczyło się kilkadziesiąt osób. Dolatywał stamtąd odgłos bębna i czyjeś wysokie, żałosne zawodzenie. Na chodniku stał stół, nad którym na dwóch bambusach rozpinała się płachta. Z frontonu drewnianej chałupki zwisały czerwone wstęgi i białe płótna, pokreślone czerwonymi znakami. Tuż obok widniał szereg papierowych wieńców, złożonych z kolorowych, koncentrycznych kół. Kilku siedzących przy stole mężczyzn miało na głowach białe chusty, których długie końce spływały im na plecy jak welony. Kobieta, stojąca w szeroko otwartych drzwiach, głośnym *recitativo* zdawała się coś opiewać.

Tak wygląda w Chinach dom żałoby w przeddzień pogrzebu.

Śródmieście Iczangu już pustoszało. Zgaszono właśnie elektryczną, wściekle barwną reklamę nad kinem. Niczym specjalnym nie wyróżniające się sklepy były już przeważnie zamknięte. Tylko fabrykant pieczęci pracowicie rytował hieroglify na małych kamiennych walcach i graniastosłupach, ozdobionych u góry figurką lwa lub innego dostojnego stworzenia.

Główny plac był duży, ulice wcale szerokie i miejscami nawet asfaltowane, domy murowane, piętrowe. Niektóre gmachy przypominały reprezentacyjne hale targowe. W dzielnicy portowej stał hotel, niezbyt wielki, ale wśród zaułków i drewnianych ruder wyglądający okazale.

Noc nie pozwoliła mi rozpoznać, gdzie się w tych stronach znajduje i jak wygląda granica krajobrazu. Dlatego też prawie jęknąłem, kiedy nazajutrz rano rozchyliłem zasłony pokładu.

O qualis mutatio rerum! Bardzo szeroka Jangtse płynęła krajem tak płaskim, że właściwie wcale go nie było widać. Ot, po obu stronach gliniaste odkosy brzegów, których krawędzie są mniej więcej na wysokości pokładu. Z tego, co leży dalej na niezmiernej równinie, dostrzec można najwyżej bezlistne korony

drzew i strzechy ubogich chałup. Zieleń znikła, śniegu brakło, lecz krajobraz stał się całkiem zimowy. Pogoda też jakby się przystosowała do zmiany pejzażu: jest pochmurno i chłodno, zaciąga przykry wiatr.

O punkt obserwacyjny teraz znacznie trudniej, bo ludzie leżący na pokładzie wolą nie podnosić płóciennych płacht.

W Wuhaniu stanąć mamy jutro przed wieczorem!

Wschodnie przedproża Tybetu już się skończyły. Ostatnie ich akordy, to były tamte wyniosłości i urwiska przed Iczangiem. Jesteśmy teraz w prowincji Hupei, przecinamy środkowo-chińską równinę. Aż do samego Szanghaju i morza, odległego jeszcze o tysiące kilometrów, Jangtse płynąć będzie przeważnie krajem płaskim, mijając najwyżej niezbyt wyniosłe wzgórza.

Przez dwa dni rzeka wyglądała dziko i groźnie. Teraz płynie szybko, ale spokojnie, wydaje się nawet nudna i ospała. Cóż za złudzenie! Bo naprawdę to dopiero od Iczangu Jangtse staje się śmiertelnie niebezpieczna.

Tam, wyżej, góry grodzą ją niezwalczonymi tamami. Największa powódź nie sięgnie domów zbudowanych wysoko. Ale co się może dziać, kiedy w tamtych kanionach fala sięga liczby „95" u szczytu wodowskazów, a pod Iczangiem spiętrzona rzeka pozbywa się naturalnych barier i wali na bezbronną równinę?

Patrzyłem na nudne wybrzeża i całkiem mimo woli ciągle mi się przypominały płytkie, żółte żleby, pionowo kreślące urwiska oglądane dopiero wczoraj. Wypadają spod samych szczytów i lecą w dół, aż się w głowie kręci. Suche zimą, w czasie letnich deszczów przemieniają się w kaskady i potoki. Bardzo wiele ich tam w górach. Próbowałem przecież liczyć i po godzinie machnąłem ręką.

W górę rzeki ciągle płyną całe karawany żaglowych sampanów. Trzymają się przeważnie pod brzegiem, na którym widać i holowników, pracujących jednak z mniejszym wysiłkiem niż tamci na bystrzynach. Ale w dół rzeki też suną liczne barki. Niektóre z nich nurzają się aż po krawędzie burt, wiozą bowiem kamienie. Wyładowuje się je na brzegi albo z zakotwiczonej łodzi wywala w wodę, gdzie widocznie trzeba umocnić dno.

W wielu miejscach wybrzeże aż się roi od tłumu. Tysiące ludzi pracują przez całe dnie przy budowie tam. Nieskończenie długie sznury tragarzy biegną z koszyczkami, przenosząc ziemię ukopaną setkami łopat.

Nie wszędzie da się zauważyć już ukończone groble, bo barwa jest tu ciągle jednolita, szarożółta. Tylko tam, gdzie są gładko brukowane odkosy, wzrok natrafia na inny kolor.

Około południa daleko po prawej ręce pokazał się jakby niski, lecz bardzo długi ażurowy płot, zbudowany z głowiastych słupów. Po obu jego krańcach stały wieże podobne do starochińskich altan. Tak się z daleka przedstawiało czoło zapory wielkiego zbiornika wodnego, zbudowanego już po wyzwoleniu.

Około godziny pierwszej, ledwieśmy minęli miasto Szaszy położone na lewym, dobrze umocnionym brzegu, radio pokładowe zagadało jakoś dłużej niż zwykle. Huan Ka-bin słuchał uważnie a potem spokojnie zawiadomił mnie o rzeczy niezbyt przyjemnej.

Okazało się, że poziom wody opadł i rzeka stała się właściwie niedostępna dla statków tej klasy co nasz. Załoga odbyła jednak naradę i postanowiła spróbować. Wkrótce wpłyniemy między najgroźniejsze mielizny. Pasażerowie mają przejść bliżej dziobu. Wody w umywalniach zabraknie, bo statek musi się po-

zbyć balastu. Jeśli się nie uda — czeka nas powrót do Iczangu i przeładowanie na mniejsze parowce.

Zadygotałem w duchu! Płyniemy już blisko dwanaście godzin, a więc powrót do Iczangu pochłonie co najmniej dobę. A co będzie z planem mojej, już się niestety kończącej podróży? Jest 27 grudnia — 5-ego stycznia o świcie wylatuję *via* Irkuck do Warszawy!

Wkrótce ogarnęły mnie najczarniejsze myśli, bo statek zawrócił i stanął. Ale odczepiono tylko jedną z dwu przymocowanych barek towarowych, która się zakotwiczyła. Ruszyliśmy z prądem wpływając w wąski przesmyk między lewym brzegiem a dużą wyspą piaszczystą. Robotnicy, którzy w pobliżu budowali tamę, porzucili pracę i przybiegli patrzeć na nasze przygody i spodziewaną hańbę. Niczego nie zobaczyli. Statek wolno szedł dalej, kierując się według znaków nawigacyjnych, które już trzeci dzień nieprzerwanie oglądałem.

W dole rzeki pokazały się łachy piaszczyste, tak ogromne, że można by nimi Wisłę pod Warszawą dokładnie zatkać, a co się tyczy Krakowa, to i na Rynek Główny w zupełności by wystarczyło. Teraz dopiero duch uciekł mi w pięty. Już mi się zdawało, że widzę, jak krok za krokiem w niesławie wracamy pod prąd do Iczangu.

Nie podobna było dojrzeć, jak się rzeczy mają pod bardzo odległym prawym brzegiem. Między łachami a lewym woda ciekła korytem wąskim i krętym. Białe i czerwone znaki wskazywały, gdzie najgłębiej, ale nikt nie mógł odgadnąć, czy w ogóle nie jest za płytko. Marynarz na dziobie bez ustanku rzucał sondę i wykrzykiwał liczby, które mi Huan zaraz tłumaczył. Zdrętwiałem usłyszawszy: dwa metry osiemdziesiąt. Wiedziałem, że statek zanurza się na dwa i pół. Śruba podnosiła z dna czarne kłęby, nawet wiry widoczne za burtą zdawały się gęste od mułu.

A jednak przeszliśmy. Sonda wylatywała coraz rzadziej, okrzyk marynarza stawał się coraz spokojniejszy, cichszy.

Na wodzie szerszej i głębokiej statek odczepił drugą barkę i ruszył w te same cieśniny, po tamtą, zostawioną o kilka kilometrów w górze rzeki. Raz jeszcze od początku przerobiliśmy opisane przed chwilą doświadczenia. Manewry pochłonęły pięć godzin i kiedyśmy, z obu barkami znowu przy dziobie, ruszyli nareszcie ku Wuhaniowi, na rzece zapalono już latarnie. Tam, gdzie się nurt rozwidlał w głębsze odnogi opasujące mielizny, pływające boje tworzyły również podwójne uliczki szmaragdowych i rubinowych świateł.

Wcześniej, zaraz po piątej, widać było, jak schodzą z roboty budowniczowie tam. Szli samymi krawędziami wybrzeży, długimi korowodami, które na tle stalowego nieba wydawały się zupełnie czarne. Jedyny barwny punkt stanowił czerwony sztandar niesiony na czele każdej kolumny.

Przez cały czas manewrowania pasażerowie statku nie zdradzali żywszego zainteresowania i niepokoju o jego wynik, który mógł przecież grozić okrutną utratą czasu. Jedni po dawnemu spokojnie czytali, inni beztrosko spali lub gwarzyli. Myślę, że gdyby u nas w Polsce zdarzyło się coś podobnego, statek by kipiał.

Podziwiałem, ale nie zazdrościłem tej kamiennej równowagi ducha i obojętności. Bo jednak tacy, którzy się przejmują, też się czasami na coś przydają na tym padole. Każdy zresztą najlepiej się czuje w sobie, do którego przywykł.

Wraz ze mną podróżował wtedy po Jangtse jeszcze jeden biały. Był to rosyjski geolog, człowiek młody, sympatyczny i skłonny do gawędy. Ale tego popołudnia nie widziałem go na pokładzie. Dopiero wieczorem bardzo się zdziwił, kiedy mu opowiedziałem o manewrowaniu po rzece i zażegnanym niebezpieczeństwie. On sam — jak się okazało — tak namiętnie grał z tłumaczem w chińskie szachy, że niczego nie zauważył. Wsiadając na statek postanowił bowiem wyzyskać czas na opanowanie arkanów tej gry.

Patrząc na piaszczyste łachy za burtą mówił, że pokonanie ich jest całkiem możliwe. Radził mi przypomnieć sobie widok wielkich wąwozów, prostopadłych do koryta rzeki, któreśmy mijali w górach. Twierdził, że tam stosunkowo łatwo można wznieść zapory i poczynić zalewy, które pozwolą regulować stan wody na Jangtse.

Plany rządu chińskiego przewidują budowę hydroelektrowni w samych przełomach rzeki.

Ostatni dzień podróży nie przyniósł niespodzianek. Kraj był dalej płaski, z rzadka tylko wznosiły się małe, pojedyncze pagórki. Wzdłuż równej krawędzi brzegów ciągnąć się musiały drogi, bo widać było wózki o dwóch lub czterech kołach, zaprzężone w bawoły. Podziwiałem ludzi jadących na nich wierzchem. Dął zimny wiatr i osobiście stokroć bym wolał iść piechotą, niż dosiadać bydlęcia, co ledwie się rusza.

Trudno oceniać odległości na wodzie, która pozornie zbliża przedmioty, ale Jangtse wydawała się tak szeroka, jakby za każdą burtą płynęła rzeka znacznie potężniejsza od podwarszawskiej Wisły.

Za rufą leciało stadko mew. W górach nie było ich wcale i nad statkiem ciągle się unosiły duże drapieżniki, podobne do orłów.

Za to ptactwa wodnego było teraz nieskończone mnóstwo. Raz przeleciała wataha dzikich gęsi, zajmująca prawie pół nieba i rozciągnięta dosłownie od krańca po kraniec horyzontu. W olbrzymim stadzie panował niezmącony ład. Wyraźnie można było odróżnić regularne, trójkątne klucze. Żaden z tysięcy ptaków nie leciał luzem.

Po południu zaczęły się pokazywać ogromne ryby. Czarne ich cielska, prujące pod prąd ruchem nieopisanie płynnym, na mgnienie wynurzały się na powierzchnię. Może mi się tylko tak zdawało, a może naprawdę płynęły zawsze parami, oddalone od siebie o kilkadziesiąt metrów.

Pomimo wczorajszych manewrów rozkład jazdy obowiązywał, bo statek szedł całą noc i nadrobił opóźnienie. Zawczasu spakowaliśmy manatki i chwilę rozmyślaliśmy, co zrobić z koszem mandarynek. Troskliwy Huan trochę za obficie zaopatrzył się w Wansien i nie wszystko zdążyliśmy pochłonąć. Doszliśmy do wniosku, że akurat wystarczy nam ich na pobyt w Wuhaniu.

Widok tego miasta stanowił znakomite zamknięcie podróży rzeką, co przecinała kraje o wyglądzie przeważnie dość pierwotnym. Doprawdy, wybierając w Pekinie szlak, nawet nie przypuszczałem, że się to wszystko tak ładnie skomponuje.

Dzień już się kończył i zmierzch, pewnie wskutek wilgotności powietrza, nabrał tonów miękkich i płowych. Wysokie, ocembrowane nabrzeża portowe po obu stronach zlewać się zdawały w jednolite, łagodnie pochylone ściany. W górze wybiegały z nich dwie potężne, poziome linie, jak wyciągnięte nad rzeką ramiona, których dłonie jeszcze się nie zdołały zetknąć. Ziała między nimi sze-

roka przerwa, wyrastały tam z wody silne bastiony, szczytami sięgające już poziomu, na którym owe dwie wycelowane w siebie linie muszą się zrosnąć.

Była to duma Chin, most, którego budowa uchodziła dawniej za techniczną niemożliwość.

Za lewą burtą migały sygnałowymi lampami stateczki-boje. Ukosem pruła nurt duża motorówka, rycząca przez megafon rozkazy. Przesunęły się pływające dźwigi i same filary mostu, spowite w rusztowania. Wzrok natrafił na kontury ogromnych statków, przycumowanych do obu brzegów. Do Wuhania docierać mogą pełnomorskie okręty.

Nasza nawa, która teraz wydała mi się malutka i słaba, zwolniła z lin obie barki, spłynęła jeszcze nieco i jęła zawracać pod prąd. Znowu pokazał się most. Cały jego masyw, oba ramiona, dźwigi i filary w środkowej przerwie błyszczały już elektrycznymi światłami.

Wolałem jednak patrzeć w płową mgłę za rufą. Między odległymi od siebie pochylniami nabrzeży Jangtse płynęła zupełnie prosto na wschód. Znaczony ledwie majaczącymi żaglami dżonek, nurt jej mętniał, w oddaleniu niepostrzeżenie zlewał się z ciemniejącym nieboskłonem.

Statek już przybijał do wielkiej przystani. Nie schodziłem z rufy, chłonąc oczyma widok rzeki i rozmyślając nad tym, że takie wyprawy odbywa się tylko raz w życiu.

Paweł Jasienica

Jan Maria Gisges

W KADZIDLE

W Kadzidle śpiewanie
przekazane drzewom.
Serce moje, miła,
swoją wstążką przewiąż.

W Kadzidle na ławach
wycinanki zwiewne.
Serce moje, miły,
ciebie nie jest pewne.

W Kadzidle koronki
jak pajęcza nitka.
Serce moje, miła,
nie topione w zbytkach.

W Kadzidle makaty
na krosnach rozpięte.
Serce moje, miły,
już dawno zajęte.

W Kadzidle kadzidło —
kadzidlane dymy.
Odczep się, chłopaku,
od mojej dziewczyny.

Jan Maria Gisges

Sławomir Kryska

ULICE UBOGICH KOCHANKÓW

W kuchni jest tyle smutku
na ceracie w różowe kwiaty,
tani smutek pod białym skrzydłem
anioła z sera.

Pomidory powiędłe przedwcześnie
jeszcze pachną ogródkiem,
a tam na tyczkach jesień
i wiatr przemarzły.

Obok na placu skrzypiącym
strzelnica, lew wyłysiały,
niebo na końskich kopytach
— zwinięto karuzelę.

I dokąd teraz pójdziemy
— zmarł kurz na liściach akacji,
a słońca jest tylko tyle,
co w szkle z rozbitych butelek,

ptaki lotem chmury podparły
i niepogodę wróżą
— gdzie się będziemy spotykać,
bo u mnie, u mnie, wiesz sama,

tylko ta kuchnia i nocą,
kiedy zasnęli wszyscy
— sieroca oranżeria,
kwiatki, co schną na ceracie,

czajnik, co miele ozorem,
dopóki ognia starczy
— tak kończy się nasza miłość,
zaczyna zima.

Październik 1956

ŚMIERĆ ORFEUSZA

Dwa bilety do kina
— żołnierz ołowiany
i ulica, ulica
zielony ornament,

róg — zagięte kamienie
i sezam za szybą,
przy wieży kawy z niklu
dwie panienki siedzą,

serwetką usta wytrą,
czerwoną zostawią rozetkę,
ot, kawiarniane ptaszki
o skrzydłach lepkich troszeczkę,

pofruną, siądą w cieniu,
serca — kuleczki wzruszeń
— dwa bilety do kina
i całowanie w bramie,

później się nagle obejrzeć,
patrz!./ odlot piór niewieścich,
tak umiera Orfeusz
i w mieście poczyna jesień.

Marzec 1957

Sławomir Kryska

Hanna Mortkowicz-Olczakowa

O LEOPOLDZIE STAFFIE

(WSPOMNIENIE)

Nie widziałam Staffa w tym krótkim, dwumiesięcznym okresie, który dzielił śmierć jego żony od jego własnego zgonu. Niezależnie od wielu istotnych przeszkód, które nie pozwoliły mi w tym czasie na przyjazd do Warszawy — bałam się, mówiąc szczerze, że to spotkanie pokaże mi pana Leopolda załamanego, zdezorganizowanego, że ujrzę ruinę tej pięknej, ujmującej postawy, tego jaśniejącego wdzięku, tej wewnętrznej harmonii, którą nas wszystkich czarował przy każdym spotkaniu.

Ci, którzy mieli szczęście rozmawiać z nim w tym czasie, opowiadali mi, że było wprost przeciwnie. Że pan Leopold witał ich tak samo dyskretnie, dowcipny i mądrze wyrozumiały, jak zawsze, że, pełen zainteresowań i bystrej uwagi dla ostatnich zjawisk kultury, rozmawiał o wszystkim i zaledwie ubocznie wspomniał o stracie, stracie tak ostatecznej, że w parę tygodni potem przyprawiła go o śmierć.

Może zbyt chaotycznie nawracam w tej chwili do tej największej i ostatecznej klęski Staffa, której nie potrafiło już przezwyciężyć męstwo nazbyt zmęczonego i chorego serca, ale te przedśmiertne tygodnie Staffa wydają mi się intuicyjnie największym osiągnięciem duchowym w długiej drodze jego istnienia i jego przemian, jeszcze jedną ostatnią próbą podźwignięcia się, opanowania życia rozprzęgającego się w dysharmonii.

Blisko osiemdziesiąt lat szedł tak Staff stopniami wewnętrznych zwycięstw, stopniami tomów, przewrotów historycznych, wspinał się coraz dalej, coraz wyżej... Spotykały go w drodze wciąż nowe granice epok czy stylów. Przeżywał coraz inne, nieraz katastrofalne próby sumienia i talentu, z których wychodził zwycięsko.

Nie będę powtarzać tego, co zanotowała chronologia i bibliografia. Wystarczy stwierdzić, że fenomen twórczy, jakim był rozwój duchowy i artystyczny Staffa na przestrzeni pięćdziesięciu przeszło lat wojen i przewrotów, stał się dla nas jak gdyby symbolem wieczności.

Odkąd pamiętamy, odkąd nauczyliśmy się czytać i słuchać, poezja Staffa płynęła przez naszą literaturę bujnym nurtem, przynosząc coraz nowe ożywcze treści pokoleniom, które przychodziły ją pić i odnajdowały w niej smak pokrewny własnym wzruszeniom.

Ta twórczość towarzyszyła rozwojowi całych szkół poetyckich, przynosiła coraz nowe potwierdzenia dostojnego piękna, klasycznej mądrości, uczucio-

wych objawień, śmiałych skojarzeń, niezapomnianych melodii, którym wciąż jeszcze i wciąż na nowo było na imię — Staff. Wiersz Staffa był jednocześnie częścią szkolnego podręcznika, trwałym składnikiem tradycji literackiej — i nowością ukazującą się w ostatnim numerze aktualnego tygodnika. Nowe tomy Staffa były nieprzerwanym, powtarzającym się akcentem w rytmie lat. Bywały zawsze współczesne chwili swych narodzin, coraz młodsze, coraz doskonalsze. Dla pokolenia moich rodziców *Sny o potędze* były objawieniem młodzieńczych wzlotów i buntów wśród nastrojowych półcieni młodopolszczyzny, przyszłych poetów Skamandra oczarował w przededniu wielkiej wojny *Dniem duszy i Uśmiechami godzin*. Jego wiersze stały się po latach „jasne jak spojrzenie w oczy i proste jak podanie ręki" w *Wysokich drzewach* i *Barwie miodu*, wtedy kiedy ja, naprawdę, na nowo pokochałam poezję Staffa. A iluż to najmłodszych, nieufnych, opornych na piękno jego słowa zdobył Staff dopiero ostatnim swoim tomem — *Wiklina*, wierszami rewelacyjnymi w odwadze skojarzeń i odkrywczości sformułowań.

W roku 1939, a więc już prawie w przeddzień wojny, na przełomie dwóch epok, Kazimierz Wierzyński, wstępując do Akademii Literatury, powiedział o Staffie: „Jego nieskazitelna strofa była kluczem otwierającym serca pokoleń, jego wzruszenie formowało nasze odczucia. Jego prawość pisarska czuwała nad każdym rymem, gdy się nawinął pod pióro, i uczyła moralności obowiązującej w sztuce. Jego poszukiwania siły pomagały nam znaleźć postawę, która nie czekała zbyt długo, by poddać się najtrudniejszym próbom wielkiej wojny. Więcej chyba nie można komuś zawdzięczać".

W kilkanaście lat potem, z okazji 75 lecia, Julian Tuwim sformułował swój zachwyt w podobnych słowach, mówiąc o „nieskazitelnie czystej drodze twórczej, cudownych wierszach, mocy potężnego daru poetyckiego, który sprawił, że krótkie słowo »Staff« kojarzymy z długą epoką poezji polskiej przez niego stworzoną".

Staff, tak cichy i skromny, nie wymagający hołdów ani pochlebstw, zdążył jednak wysłuchać w ciągu swego długiego życia wielu takich afirmacji i podsumowań. Nie zatrzymały go one w drodze rozwoju ani nie uprościły i nie przerwały pracy wewnętrznej, fermentu skłóconych doznań i cierpień, z których rodziła się jego poezja.

Formuła o klasycznej prostocie, doskonałej harmonii, afirmacji życia, równowadze elementu filozofii i liryki nie tłumaczyła wszystkiego. Winni jesteśmy temu niezwykłemu poecie nie tylko uwielbienie, czyniące z niego marmurowy posąg sławy, greckiego stoicyzmu, dionizyjskiej pogody czy franciszkańskiej pokory. Należy mu się od nas także coś więcej, pełne zrozumienie dla tego, co było w jego życiu konfliktem, troską, niepokojem, nawet cierpieniem, opanowywanym z taką godnością i siłą woli.

W wierszach Staffa jest wiele śladów „goryczy i zawodów", „bólu i troski". Jest „złuda miłości, zwątpień mrok, tęsknot rozbicia", to wszystko, z czego on, „pogodny mądrym smutkiem i wprawny w cierpieniu", mozolnie, z wielkim wysiłkiem, budował „pochwałę życia", wyrozumiałość dla ludzkich błędów, cierpliwe spojrzenie filozofa.

Depcąc zbyt często ciemne zło, brud i ohydę,
Której jedynie ślepi nie dojrzą i głusi,

Nie porzucam swej drogi, jeno naprzód idę,
Wiedząc, że dojdę wreszcie, gdzie każdy dojść musi.

Życie Staffa daje na to wiele dowodów.

Tak się złożyło, że byłam wielokrotnie świadkiem tego życia, że mój bliski, serdeczny stosunek do Staffa budował się w miarę lat nie tylko stopniami jego dzieł, ale także etapami doświadczeń, obserwacji, prób.

Niebieskie tomiki wierszy z wytłoczonymi na nich ornamentami białawych kwiatków nie szukały mnie daleko, tak jak Tuwima w Łodzi, Wierzyńskiego w Drohobyczu, Iwaszkiewicza pod Kijowem. Były blisko pod ręką, od samego początku życia stanowiły cząstkę tej rzeczywistości, która mnie otoczyła w chwili narodzin.

Młody Staff, wydając tomy poezji u Bernarda Połonieckiego we Lwowie, już w roku 1905 nawiązał stosunki wydawnicze z moim ojcem. W jego tłumaczeniu ukazało się kolejno do roku 1911 sześć tomów wydania zbiorowego Fryderyka Nietzschego. W roku 1912 wyszło również dwutomowe wydanie *Pism Leonarda da Vinci* w przekładzie Staffa.

Tym wszystkim książkom, których wówczas nie czytałam, zawdzięczam prawdopodobnie niejasne i słoneczne wspomnienie pana o złotawej, rozwichrzonej bródce i miłym uśmiechu, który miał na nogach brązowe buty z cholewami. W wizji pierwszego dzieciństwa, podobnej do snu, wyróżniam nawet lepiej te błyszczące, zdawałoby się siedmiomilowe buty niż twarz, a już na pewno rumiane jabłko, którym się bawiłam, wyraźniej niż książkę leżącą na stole. Z takich dziecinnych spojrzeń i wspomnień mały jest pożytek dla biografa. Mogłabym tylko powtórzyć, jak setki innych polskich dzieci, że *Deszcz jesienny* czy *Deszcz majowy*, powtarzany wielokrotnie w mojej obecności, stał mi się tak bliski i codzienny, jak wierszyki Konopnickiej, i może dlatego nie stanowił żadnego objawienia. Że wiersza *Lalki* zazdrościłam mojej przyjaciółce, Halusi Ostrowskiej, córce poetki, której został on dedykowany. Że słynny sonet o dzieciństwie wydawał mi się piękny i tajemniczy — właśnie dlatego, że wyrażał odczucia i atmosferę tak bardzo niepodobne do moich własnych.

Potem wojna przerwała osobiste kontakty. Była to właśnie jedna z pierwszych wielkich prób i przemian w życiu poety. Staff przebył ją w Charkowie. I znowu ta sama Halina Ostrowska opowiadała mi raczej o wesołych gawędach i śmiesznych rymowanych powiedzonkach, którymi sypał pan Leopold, kiedy był rozweselony, w miłym towarzystwie — niż o istotnych przejściach, jakich wyrazem stały się wiersze z *Tęczy łez i krwi*. Przekorna i zawodna pamięć moja zachowała z tych wspomnień tylko jeden śmieszny wierszyk (może charakterystyczny dla tych wesołych rymowanych improwizacji Staffa):

Na dolinie Baku szaszłyki w serdaku
Pasą się hardzie — na łąk bilardzie.

W roku 1918 pan Leopold przyjechał do Warszawy. Wtedy już zjawiła się obok niego wyniosła, posągowa, o klasycznych rysach postać pani Heleny, która właśnie w tym czasie została jego żoną po długim okresie miłości i narzeczeństwa, które połączyło ich jeszcze w 1908 roku. Przez lata całe

wykładała geografię w żeńskich szkołach warszawskich i była przedmiotem uwielbienia całych zastępów pensjonarek. Porzuciła niebawem pracę nauczycielską i umiłowany zawód, poświęcając się całkowicie, bez reszty obowiązkom opieki i pomocy dla męża.

Stała odtąd przez blisko czterdzieści lat na straży domowej ciszy i spokoju, które tak potrzebne były poecie do życia. Można powiedzieć śmiało, że była „aniołem opiekuńczym" Staffa. Chciałabym dokładniej, w szczegółach, opisać to życie: kameralne, ciche, bardzo pracowite.

I znowu trudno mi zebrać rozproszone i niejasne wspomnienia tamtych lat i wyciągnąć z nich wyraźne wnioski. Jedno wiem. Truizm czy może wprost przeciwnie — sprawdzona doświadczeniem teoria: że pewnych ludzi mocniej wiążą przeżyte troski niż radości, ujawniała się z biegiem lat w naszych wzajemnych stosunkach ze Staffami. Trudno jest oceniać przyjaźń miarą trosk. Były w tamtych latach chwile przyjemne i nawet radosne. Rękopis każdego nowego tomu złożonego w wydawnictwie był uroczystością. W roku 1927 cieszyliśmy się wspólnie z nagrody państwowej, przyznanej poecie za *Ucho igielne*. Wkrótce potem odbył się jubileusz trzydziestolecia, wielki bankiet w Polonii i specjalny numer *„Wiadomości Literackich"*, w którym głosy wielu pisarzy i wielbicieli połączyły się w zgodnym chórze uwielbienia.

Wiele rozmów przyjacielskich, serdecznych i ciekawych, nieraz pełnych śmiechu i „staffowskiego" dowcipu, odbyło się w tym czasie zarówno w małym gabinecie mieszkania Staffów na Koszykowej 25, jak i w szafirowym gabinecie księgarni na Mazowieckiej.

Ale już nie tylko zawodna pamięć, nawet bibliografia zdradza tajemnicę wielu poetyckich i wydawniczych trosk i trudności.

Nakłady poezji były w tym czasie niewysokie i mimo sławy, która opromieniała Staffa, rozchodziły się powoli. Najsłynniejsze tomy Staffa, jak *Uśmiechy godzin* czy *Łabędź i lira*, doczekały się do roku 1939 zaledwie 3 wydań w odstępach dziesięcioletnich — a miały nakładu najwyżej 1 000 egz.

„Chciałbym, by wydanie zbiorowe moich pism było jak ja — wzdychał Staff w chwilach zmęczenia — jestem wyczerpany!"

Lata od powrotu do kraju do roku 1927 były „chude", nie obfitowały w twórczość oryginalną. Cztery małe tomiki w popielatej okładce z r. 1919: *Oczy otchłani*, *Wino miłości*, *Pieśń o skowronku* i *Sady* — weszły następnie do tomów: *Ścieżki polne*, *Szumiącej muszli* i *Żywiąc się w locie*. Ale od roku 1922 do 1927 nie wyszedł żaden nowy tom. Sam Staff wspominał często o tej długiej, blisko sześcioletniej epoce milczenia. Mógł sobie na nią pozwolić i wtedy chyba dokonał swego największego twórczego skoku. Ale materialnie taka posucha równoważyła się wytężoną, nie zawsze przyjemną, pracą tłumacza. Świadczy o tym z kolei bibliografia Staffowskich przekładów.

Bezdzietne małżeństwo Staffów z całym uczuciem i troską zwróciło się do dzieci i młodzieży, chociaż nie rodzonych, darząc ich opieką i miłością.

I dlatego dom Staffów zawsze był pełen młodych, ich radości i smutków, ich prac i dążeń. Obok dzieci z rodziny Staffów i siostrzeńców pani Heleny, Radliczów, starczyło uczucia i dla całkiem „przyszywanych". W pamięci siostrzenicy Staffa zachował się wiersz wpisany przez niego do jej dziewczęcego albumu, wiersz charakterystyczny dla uczuć poety i jego stosunku do młodych, dla jego własnych pragnień:

Mieć wieczną młodość i wiosenną duszę,
Pełną rojenia i snów jasnych głowę,
Wstawać z nadzieją, zasypiać w otusze,
A troski takie mieć, jak mgły kwietniowe,
Takie w tę księgę dla wszystkich otwartą
Wpisuję Lilce życzenia najszczersze,
Bo to naprawdę więcej w życiu warte,
Niżeli wszystkie, choć najlepsze, wiersze!

Te czułe „rodzicielskie" obowiązki nie szczędziły jednak Staffom cierpień i strat. Tak się tragicznie złożyło, że mała córka brata poety, Ludwika Marii Staffa, również utalentowanego liryka, zmarłego wcześnie na gruźlicę, dziewczynka, którą państwo Leopoldowie wychowywali i kochali rzeczywiście jak własną córkę, umarła mając lat czternaście, następnie zmarł nagle młody siostrzeniec pani Heleny, poległa w powstaniu jego siostra.

Pamiętam dokładnie letni dzień 1926 roku, kiedy na wakacjach w Jaremczu doszedł nas króciutki ekspres Staffa. Pisał do mojego ojca: „Donoszę panu, że dziś umarła nasza Wisia. Jednocześnie żona moja przebyła bardzo ciężką operację".

Tylko biuletyn, skarga skierowana do kogoś przyjaznego. Żadnych życzeń ani próśb. Może dlatego list był taki przejmujący.

Ojciec mój natychmiast ubrał się i z plaży nad Prutem, gdzie nam przyniesiono listy, pobiegł na pocztę, żeby depeszować do Warszawy, organizować jakąś natychmiastową pomoc materialną, bo słowa współczucia były zupełnie bezradne. Ja, siedząc jeszcze na kamieniach, nad bystrą spienioną wodą, poczułam po raz pierwszy w stosunku do Staffa jakieś wiążące uczucie wspólnoty w cierpieniu.

W moim osobistym uczuciowym stosunku i do Staffa, i przede wszystkim do jego poezji nastąpił niebawem jeszcze jeden przewrót. W roku 1930, z okazji jubileuszu trzydziestolecia twórczości, zaczęło wychodzić w naszym wydawnictwie zbiorowe wydanie jego pism. Miałam zaszczyt pisać do niego wstęp czy posłowie, w każdym razie coś w rodzaju krótkiej oceny i charakterystyki twórczości. Przewertowałam przy tej okazji i poznałam — przyznam ze wstydem, że po raz pierwszy naprawdę i gruntownie — całą twórczość poety. Zrozumiałam ją i zachwyciłam się nią. Było to w czasie, gdy wyszło już *Ucho igielne* i mądra równowaga i piękna prostota tych wierszy szturmowały do serc tych, których jeszcze nie podbiły całkowicie nastroje, uniesienia i porywy pierwszych tomów.

Właśnie z tomu *Ucho igielne* wybrałam końcowy cytat mojej wypowiedzi, cytat, którego wybór zaaprobował wówczas sam Staff:

Dziś, kiedy pada wszystko jak gór wstrząśniętych grzbiety,
Niech będzie pochwalony, uczczony śpiew poety.

Z perspektywy wspomnień długa droga Staffowskiej twórczości może się wydawać słoneczna w blaskach sławy i pogody. A tamte lata — jeszcze pełne sił męskich, jak gdyby powtórnego świetnego rozkwitu twórczości, względnego dostatku materialnego, pokoju — naprawdę mogły być chyba szczęśliwe.

A jednak widocznie drążył je jakiś katastroficzny niepokój, drżały od głębokich wstrząsów, złych przeczuć. Poeta budował z nich mimo wszystko mądre i dostojne afirmacje życia. Czarował łagodnym urokiem rytmów. Rozładowywał złe nastroje celnym dowcipem. Ale życie, codzienne życie nie daje się tak łatwo zaczarować.

W roku 1931 nagła śmierć mojego ojca skomplikowała sytuację wydawniczą. Dla Staffa tym boleśniej, że od roku 1930 wychodziły już kolejne tomy pierwszego zbiorowego wydania *Pism*. Ukazało się 5 tomów i tak ambitnemu a tak upragnionemu dla Staffa przedsięwzięciu groziło przerwanie. Ale ta katastrofa, zamiast rozluźnić, umocniła nasze związki. Ze wzruszeniem przypominam sobie pewną wieczorną naradę w jadalni na Koszykowej, podczas której pan Leopold oświadczył, że od wydawnictwa nie odejdzie (mimo wielu innych, na pewno korzystnych ofert wydawniczych). Omawialiśmy wtedy plany wspólnych starań o ukończenie wydawnictwa *Pism*. Z pomocą Ministerstwa Oświaty — zdaje się, że zakupiło ono pewną ilość egzemplarzy na pokrycie honorarium autorskiego — zamiary te i starania osiągnęły cel. Już w latach następnych: 1932, 1933, 1934 ukazały się dalsze tomy *Pism* od szóstego do dwudziestego.

Niezależnie od kolejnych tomów wydania zbiorowego wyszły w tych trudnych latach także *Wysokie drzewa* (na przełomie roku 1931 i 1932), *Barwa miodu* w roku 1936 i wreszcie w roku 1938 *Wiersze wybrane* przygotowane przez samego Staffa do użytku szkolnego. Nie zostały już one włączone do programu lektur ani do szkół nie trafiły.

W roku 1939, kiedy umilkły nad Warszawą grzmoty trzytygodniowego bombardowania, kiedy ogłuszeni i zakopceni powoli wypełzaliśmy z piwnic na potrzaskany bruk, między ruiny i zgliszcza — jednym z pierwszych gości na ulicy Mazowieckiej był Leopold Staff. Przybiegł do księgarni z Koszykowej zdyszany i także trochę nawet zakopcony, pełen niepokoju o nas i o losy księgarni. Opowiadał z humorem i brawurą o jakichś swoich bohaterskich wyczynach przy gaszeniu zapalających bomb na dachu.

I w zamian, 20 sierpnia 1944 roku, my biegłyśmy do Staffów na Koszykową ze zdobytej szturmem przez Niemców Politechniki. Podkopem pod ulicą Noakowskiego, przez piwnice pełne trupów, chyłkiem, pod osłoną barykad Utknęłyśmy bez sił i tchu na podwórzu domu: Mokotowska 57. Tam nas objaśniono, że niedaleki dom Koszykowa 25 znajdujący się pod obstrzałem jest już opuszczony przez mieszkańców. Staffowie, obarczeni tobołkami, wywędrowali z niego wcześniej na tułaczkę.

Nasze spotkanie nastąpiło dopiero wiosną 1945 roku. Staff przysłał nam wtedy z Pławowic, gdzie go przygarnęli najgościnniej przyjaciele — Morstinowie, i gdzie pozostał jeszcze po opuszczeniu przez nich majątku, rękopis swego poematu o symbolicznym tytule *Zmartwychwstanie*. W liście datowanym 8 maja pisał:

„Dowiedziałem się, że Panie są zdrowe i całe w Krakowie. Ucieszyłem się z całego serca. Nie mam czasu pisać dłużej chcąc oddać list przez okazję. Przesyłam na razie serdeczności od siebie i żony i wiersz, jako symbol naszej przyszłej i oby najszybszej współpracy."

Ta zdecydowanie przyjacielska postawa i chęć dalszej współpracy przesądziły o tym, że mała, ale doniosła w treści książka, zbiór wierszy pod

tytułem *Martwa pogoda*, ukazała się nie we wszechwładnym wówczas *„Czytelniku"*, ale po dawnemu, tradycyjnie, w serii „Pod Znakiem Poetów" wznowionego na krótko po wojnie wydawnictwa Mortkowicza. Ten skromny tomik, drukowany na niezbyt dobrym papierze, nie rozszedł się tak, jakby na to zasługiwał. Ale taka była widocznie cena przyjaźni. W jej imię Staff przed każdym podjęciem należnego mu honorarium upewniał się z niepokojem: „Czy to nie zrobi wam kłopotu? Czy naprawdę macie te pieniądze?".

W tomie znajdował się wiersz pełen wyjątkowej prostoty, niezmiernie wzruszający, zwrócony do żony, wiernej towarzyszki dobrych i złych chwil:

Przejdą dni ciężkie klęski i rozgromu
I zapomnimy o ranach i szkodach,
Będziemy znowu mieszkać w swoim domu,
Będziemy stąpać po swych własnych schodach.

Ten „własny dom" i „własne schody" znalazły się na razie w Krakowie przy ulicy Szopena 14.

Niezapomniane lata krakowskie dały mi poznać jeszcze bliżej, jeszcze czulej pana Leopolda. Mimo radości „zmartwychwstania" po śmiertelnej grozie wojny, mimo ulgi, jaką była spokojna powszedniość życia, i te lata obfitowały także w ciężkie przejścia, trudności, choroby. Pan Leopold chorował w tym czasie niebezpiecznie na oko, prof. Wilczek obawiał się poważnie o jego wzrok. Cierpiał także na bolesne skurcze nóg, utrudniające mu chodzenie. Powoli, z trudem wspinał się na strome trzypiętrowe schody bez windy, odpoczywając na każdym stopniu i dysząc ciężko. Wedle chronologicznych obrachunków był już właściwie stary, zbliżał się do siedemdziesiątki i w jego krótkiej brodzie, która w słonecznych wspomnieniach dzieciństwa złociła się tak pięknie, przewijało się wiele srebrnych nici.

Ale czas, mijając, zaciera granice pokoleń i ułatwia przyjazne porozumienie z ludźmi, którzy byli niedosięgłymi bożyszczami dzieciństwa. A Staff posiadał jakiś niezwykły dar obcowania z ludźmi młodszymi o całe epoki, na zasadzie doboru duchowego, wspólnoty odczuć, ciepłej i swobodnej wymiany zdań. Przykładem tego była czarująca metamorfoza płomiennego kultu w przyjaźń i koleżeństwo, zachowana we wspomnieniach Tuwima i Wierzyńskiego, a ostatnio serdeczny i bliski stosunek z Tadeuszem Różewiczem, którego poezję wysoko cenił. A niezależnie od tego tu, w Krakowie, po wielkiej próbie wojny, w codziennych zetknięciach okazało się, jak biologicznie i psychicznie młody, mimo lat i związanych z nimi cierpień, jest pan Leopold. Jak żywo i niebanalnie reaguje na wszystko, co niesie fala czasu, jak trwa w nurcie przeobrażeń, sam się zmieniając, reagując na każdą sprawę polskiej kultury.

Tyle razy mówił w swoich wierszach o „pogodzie późnej już jesieni", o „pogodnym, słodkim wieczorze", modlił się, aby dane mu było zbierać plony pod koniec życia i aby „zieleń jego duszy" została uchroniona do końca „od podeptania i martwych spopieleń". Tak się stało. Jeden z wierszy zamieszczonych w *Martwej pogodzie* zwraca się do dalekiego snu wiosny:

Wdzięczność ma tobie się kłania,
Choć dnie ku cieniom mnie wiodą,
Że starość dajesz mi młodą,
Gdy wszystko jest warte kochania.

Mimo wieloletnich związków, o których była mowa poprzednio, mimo tak bliskiego stosunku do poezji Staffa w latach przedwojennych — chyba dopiero ta „młoda starość" nauczyła mnie rozumieć go w całej pełni, kochać jak cudowne zjawisko harmonii duchowej i umysłowej, podziwiać jak fenomen poetycki twórcę, który w drodze bezustannych poszukiwań nie traci nic z wartości swego dzieła, a zdobywa coraz nowe osiągnięcia treści i formy.

Po franciszkańsku wyrozumiały na słabości ludzkie, miłosiernie schylony z pociechą ku nędzom życia — Staff w swoich ostrych sądach i surowych wymaganiach nie pobłażał ani sobie, ani tym, którzy uważając się za poetów tym samym podlegali jego sądowi. Nieustanna, cierpliwa i jednocześnie zdobywcza praca kształtowała jego własne dzieło prowadząc pióro i myśl ku coraz nowym odkryciom. Daleki od zgiełku literackiej giełdy i kontaktów z twórcami aktualnych opinii literackich, mało komu zwierzał swe plany i wątpliwości twórcze. I mało kto z wybranych zdołał usłyszeć w swobodnej gawędzie jego oceny najbardziej reklamowanych wielkości, finezyjne, niszczące, dotkliwie dowcipne, a także trafne uwagi o przymusach i nowych dogmatach artystycznych, których nie tolerował. Za to przychylna ocena twórczości, odruch szczerej sympatii, dopuszczenie za drzwi, tak szczelnie zamknięte dla intruzów i ciekawych, zaliczenie do grona przyjaciół było rzadkim i cennym wyróżnieniem.

Staff w ostatnim powojennym okresie swego życia, Staff już od pół wieku klasyczny, a jeszcze wciąż zaskakujący nowością tego, co myślał i pisał, opromieniony sławą i naprawdę kochany, był także wspaniałym przykładem niezależności, godności, skromności. Nie lubił korzystać z przywilejów kultu, który celebrowano z okazji jubileuszów i urodzin, z dyskrecją i dumą reagował na huczne oficjalne dowody czci dla jego zasług. Nic w zamian nie dawał i nie deklarował oprócz tego, co dawała narodowi jego poezja. Niczego też od nikogo nie żądał. Lata jego pobytu w Krakowie były pod tym względem znamienne. Trzecie piętro. Strome schody bez windy. Mieszkanko dwupokojowe, za ciasne jak na trzy osoby (ze Staffami mieszkała siostra pani Heleny, p. Radliczowa) i jak na wytężoną pracę wielkiego poety. Codziennie pan Leopold wychodził na spacer. Ponieważ bolała go bardzo noga, zimą i jesienią, kiedy nie można było odpoczywać na ławkach w Parku Krakowskim i na Plantach, wsiadał do tramwaju, najchętniej do ósemki, i jeździł do Borku Fałęckiego, tam i z powrotem. Twierdził, że to są teraz jego podróże, niezbyt podobne do młodzieńczych, beztroskich włóczęg po Włoszech. Tam spijał z przyjaciółmi złote wino. Tutaj tylko wstępował na rozgrzewkę do małej knajpki na Karmelickiej. Ale tam także można było zbierać wrażenia i obserwacje.

W mieszkaniu na Karmelickiej nie było biurka ani nawet stołu odpowiedniego do pisania. Staff pisał swe wiersze na tekturce, położonej na kolanach.

Mówił o tym z właściwym mu, dyskretnym humorem. Cóż z tego, jeśli teraz właśnie rymy narzucały się same i zmuszały do chwytania za ołówek. Opowiadał, że czasami nachodziło go to w nocy i to tak natarczywie, że musiał mieć przy łóżku notes i ołówek zawieszone na sznurku i zapisywał po ciemku, po omacku.

W roku 1949 w związku z jubileuszem siedemdziesięciolecia, który urządziła poecie Warszawa, i z przyznaniem mu tytułu doktora *„honoris causa"* przez Uniwersytet Jagielloński, wyłoniła się kwestia mieszkania dla Staffa. Wstyd dziś przypominać Krakowowi i jego władzom tę gorszącą historię. Pertraktacje, poszukiwania, niezręczne i bezradne, trwały całe miesiące. Ofiarowywano poecie jakąś zrujnowaną ruderę bez pieca, dwie klitki na Grzegórzkach w nowozbudowanych blokach, ociekających jeszcze świeżą wilgocią. Staff nie przyjmował tych propozycji i o nic się nie starał. Dalej cierpliwie wdrapywał się na swoje trzecie piętro, po zbyt stromych schodach.

W Warszawie działał tymczasem wierny uczeń i gorący przyjaciel, Tuwim. On był głównym motorem jubileuszowych uroczystości. Przewieziony specjalną salonką do Warszawy, umieszczony w reprezentacyjnych pokojach „Bristolu", pan Leopold zachowywał się po swojemu — nieśmiały, cichy, chowający się za plecy innych, trochę ogłuszony zgiełkiem deklaracji i uroczystą pompą, ale zawsze urzekający swym niezwykłym wdziękiem.

W powrotnej drodze odzyskał swobodę, z humorem opowiadał w salonce (miałam szczęście wracać wraz z nim) zabawne epizody uroczystości. Po powrocie pani Helena schowała otrzymane ordery w szafie, pod bielizną.

Niepowodzenia mieszkaniowe w Krakowie zbudziły jednak reakcję Warszawy. Uroczystości jubileuszowe miały pewien oddźwięk. Znów zadziałał niespożyty w usługach przyjacielskich Tuwim. Pomogła mu Ewa Szelburg-Zarembina. W roku 1949 Staffowie otrzymali z pomocą dyr. Krygiera z ZUS-u trzypokojowe mieszkanie na rogu Nowego Światu i Ordynackiej i od premiera piękne mahoniowe umeblowanie gabinetu. Nieco zdziwieni i zaskoczeni w swoim godnym odosobnieniu — przenieśli się jednak z Krakowa do Warszawy. Było to dla nich duże przejście. Mieszkanie trzeba było urządzić, na dostarczenie ofiarowanych mebli czekano dość długo i pokoje były na razie puste. „Na razie wcale nam ta »przestrzeń życiowa« w pokoju Męża nie przeszkadza" — pisała skromnie pani Helena. Były jakieś kłopoty z rozwieszeniem obrazów, znajdował się wśród nich oryginał Wyspiańskiego. Zbyt cienkie ściany pękały, gdy się w nie wbijało gwoździe. Potem przyszły meble z zastrzeżeniem, że to dożywotni depozyt. W związku z tym państwo Leopoldowie dbali o nie nadmiernie, zdmuchiwali każdy pyłek z lśniącej powierzchni stołu. Ulubiona czarna buldożka Hecka tylko na krótko, z ostrożnością bywała wpuszczana do gabinetu, aby obwąchać gościa i połasić się do Pana. Kiedyś przyszedł do Staffów w owiedziny jeden z przyjaciół-pisarzy ze swym małym rozbrykanym synkiem. Staff opowiadał ze śmiechem, jak to drżał przez cały czas wizyty widząc harce i ćwiczenia gimnastyczne chłopczyka na „państwowym meblu" — kanapie.

Z początku trudno było się Staffom przyzwyczaić do zgiełkliwej Warszawy. Trochę żałowali Krakowa, jego cienistych plantacji i cichych uliczek. Pan Leopold obiecywał zawsze, że przyjedzie do nas w odwiedziny i znowu po

dawnemu odbędzie podróż okrężną — ósemką. Czasem wypominał łagodnie: „Czemuście mnie wypuścili z Krakowa?"

Mieszkanie warszawskie znajdowało się na drugim piętrze, ale i to było trochę za wysoko. Punkt na rogu Nowego Światu był gwarny, dokoła budowały się nowe domy, w powietrzu pełno było kurzu ceglanego oraz cementowego pyłu. Pan Leopold opowiadał ze swym wdzięcznym humorkiem hałaśliwe dzieje budującej się naprzeciwko kamienicy. Z dnia na dzień rosnąca ściana zasłaniała przed jego wzrokiem pewną piękność w negliżu, która czesała się co rano w oknie naprzeciwko. „Zamurowano mi ją jak Aldonę w wieży" — śmiał się Staff. Nie było dokąd chodzić na spacery z najmilszą Hecką. Ulice były zgiełkliwe i zatłoczone, a ogrody zbyt daleko. Ciągnęły się także jakieś kłopoty z pomocą domową, nieodzowną w gospodarstwie trojga starszych ludzi. Korzystanie ze środków lokomocji było prawie niemożliwe, wieczorem szczególnie trudno było schwytać taksówkę, a tym bardziej pchać się do tramwaju. Najdotkliwsze stawały się te kłopoty w coraz częstszych okresach choroby, kiedy jedno z państwa Staffów przebywało w lecznicy rządowej. Pani Helena kilkakrotnie ciężko chorowała, przebyła operacje nerki. Pan Leopold w roku 1956 przebył dwukrotnie zawał serca i spędził kilka miesięcy w szpitalu. Swoją słodyczą, cierpliwością, łagodnym, pogodnym wdziękiem podbił serca całego personelu lekarskiego i pielęgniarskiego. Siostry nazywały go czule „słoneczkiem" i uwielbiały po prostu, Pani Helena, mimo własnych niedomagań, rosnącej już w niej śmiertelnej choroby, codziennie po południu odwiedziała męża. Towarzyszył jej w miarę możności ktoś z rodziny, ale i tak błąkała się nieraz długo po ciemnych ulicach Warszawy, łowiąc bezskutecznie taksówki. Nikt w tym czasie nie pomyślał, żeby jej to jakość ułatwić, dostarczyć na stałe auta, zorganizować codzienne przejazdy. Samym Staffom także to nie przyszło go głowy. Kiedy mówiło się o jakiejś pomocy Związku Literatów, wydawnictwa, łagodnie, ale stanowczo machali ręką. Na wzmiankę o możliwości zmiany mieszkania, nigdy zresztą nie sprecyzowaną wyraźnie, na lepsze, niżej, z ogródkiem, może w parterowej willi, również odpowiadali odmownie.

Pani Helena zarzekała się jeszcze na początku, w liście z 1949 roku: „Mieszkanie nasze lubimy już i z tego powodu usiłujemy przekonać naszych opiekunów, że »willa« jest niepotrzebna. Jest to wielkie obciążenie ofiarodawców, a myślę, że i dla nas byłoby szeregiem kłopotów. »Własne schody« i mieszkanie we »własnym domu« doskonale się mieszczą na Ordynackiej, więcej nie mieliśmy dawniej i nie potrzebujemy zbytków na starość".

To obciążenie ofiarodawców, którego się tak Staffowie obawiali — miało swój głęboki sens. Pan Leopold świadomie unikał zaciągania zbyt wiążących długów wdzięczności. Zachowywał zarówno wobec Związku Literatów, jak Ministerstwa Kultury czy Prezydium Rządu postawę godnego i powściągliwego odosobnienia. Zawsze wolał korzystać z pomocy czy gościnności przyjaciół niż z jakichkolwiek świadczeń oficjalnych, które tak chętnie wykorzystywali inni, mniejsi od niego talentem, zasługami i powagą moralną. Czasami, kiedy próbowano go nakłonić do jakichś prób w tym względzie, okazywał czarującą nieporadność i ponosił porażkę. Zdarzyło się tak też, gdy marszałek Kowalski namówił go na wyjazd do Domu Wypoczynkowego

w Mądralinie i nawet ofiarował na ten cel swoje auto. Staffom, samotnikom oderwanym od współczesnych praw rządzących życiem codziennym, nie przyszło nawet do głowy, że trzeba zawczasu zamawiać i opłacać pobyt, że istnieją jakieś turnusy. Pojechali wprost. Nie przyjęto ich, bo wszystkie miejsca były zajęte. Kierowniczka domu, widać nieczuła na dźwięk sławnego nazwiska, nie podała im nawet szklanki herbaty. Prosili przynajmniej o talerz zupy dla szofera, ale i tego im odmówiono, chociaż pora była obiadowa a goście w jadalni spożywali właśnie posiłek.

— To nie dla pana miejsce — zdecydował szofer. — Tam sami tacy mądrale chodzą. Tacy zamyśleni... Wracajmy.

Toteż wrócili.

— Tyle, że się Hecka wysiusiała pod krzaczkiem — opowiadał ze śmiechem pan Leopold.

Odtąd już Staffowie jeździli najchętniej do swego wojennego przyjaciela, „księdza Antosia" w Skarżysku. Nawet ostatni, półsanatoryjny pobyt w Świdrze, już zorganizowany starannie przez Klinikę, nie smakował im. Było tam za sucho, za słonecznie i duszno.

Stan swojego zdrowia, bezsilność, często specjalnie podkreślaną, umiał wykorzystywać Staff z uroczą chytrością, tam gdzie się chciał dyskretnie uchylić od uczestniczenia w jakiejś imprezie. Nie zawsze mu się udawało. Podczas Zjazdu Literatów, proklamującego w roku 1950 socrealizm, przywieziony autem do gmachu Rady Państwa, odmówił wejścia na strome schody, tłumacząc się osłabieniem serca i brakiem sił. Nie przestraszyło to jednak Jerzego Putramenta. Skrzyknął gromko zetempowców i zaskoczonego Staffa wniesiono na rękach przez dwa piętra, na salę obrad, wprost do stołu prezydialnego. Kiedy indziej ówczesny prezes „Czytelnika", Borejsza, zwołał do mieszkania Tuwima na Wiejskiej zebranie, na którym Staff miał być superarbitrem niemiłych mu spraw.

— Co za szczęście — opowiadał potem Staff. — Winda była zepsuta. Chcieli mnie wciągać na krzesełku na piąte piętro. Odmówiłem.

Tuwim, wierny w miłości dla ukochanego Poldka, był często organizatorem takich bardziej oficjalnych imprez, on także urządził ostatnią uroczystość siedemdziesięciopięciolecia w Związku, przemiłą wspólną kolację. Ale pan Leopold wolał się spotykać z Julkiem prywatnie, czasami chyłkiem i po cichu w barze „Pod Kuchcikiem" na Nowym Świecie, niedaleko Ordynackiej, gdzie popijali obaj zabronione im przez lekarza nektary. Zachowywali się przy tym jak dwaj sztubacy, którym udało się wyrwać na krótkie wagary spod surowej opieki. Obydwóch nie opuszczała do końca życia młodzieńcza, często lekkomyślna beztroska, aura wiecznej poezji i wiecznej młodości. „Młodości nabywa się z wiekiem" — to zdanie było ulubionym aforyzmem poety. W życiu Staffa ta nabyta młodość była motorem wciąż nowych wzruszeń, marzeń, niespodzianek. Ona podsycała ciekawość nowych zdarzeń, wierszy, plotek nawet, czyniła go rówieśnikiem coraz młodszych przyjaciół. „Ze starą przyjaźnią — młody wujek" — napisał w r. 1956 w dedykacji siostrzenicy, Halinie Kühle. Młodość tkwiła u źródła wierszy, w których głęboka mądrość doświadczenia łączyła się z najbardziej nowoczesną formą i paradoksalnym żartem.

To nic, że kroki stawały się coraz ostrożniejsze, że serce dokuczało, że star-

szy pan z siwą bródką powoli stąpał po Nowym Świecie podpierając swe kroki laską. Schody na Ordynackiej także były już za wysokie, trudne do przebycia. Po ostatniej, ciężkiej chorobie pan Leopold mozolnie i wytrwale ćwiczył się w zdobywaniu ich po kilka stopni w górę i w dół. A jednak wiersze, niezapomniane wiersze z *Wikliny* mówiły coś zupełnie innego:

Chciałem już zamknąć dzień na klucz,
Jak doczytaną księgę.
Owinąć się czarną ciszą
I zasnąć na potęgę.

Aż tu za oknem wściekła zorza
Budząca radość i przestrach
Rozbłysła niczem pożar.
Wybuchła jak orkiestra.

Oto dzień nowy i świat nowy
Tysiącem dziwów gra mi.
Zerwałem się na równe nogi.
Przed wysokimi stanąłem schodami.

Każde spotkanie ze Staffem było objawieniem ogromu spraw, którymi podnieca jeszcze do życia „dzień nowy i świat nowy", miarą poetyckich ambicji — jego i naszych. A On sam, bliski i dostępny w blasku swojej zawsze ujmującej urody, w pogodnym jaśnieniu swej cichej mądrości, z wdziękiem swego młodzieńczego humoru — uszczęśliwiał nas wciąż na nowo tym, że jest. Dotykałam palcami jego ręki, ustami jego jeszcze czerstwego, różowego policzka i w każdym takim powitalnym uścisku doznawałam zabobonnego wzruszenia, jakbym się stykała z wiecznością, z niczym nie przerwanym trwaniem poetyckiego zaklęcia.

Dnia 30 maja w Zakopanem, na spotkaniu z czytelnikami opowiadałam słuchaczom wiele wspomnień o pisarzach, których znałam w mym życiu. Ktoś z obecnych spytał o Staffa. Odpowiedziałam:

— Wybaczcie mi, ale boję się o nim mówić. Wspominałam tu tylko tych, którzy już odeszli: Żeromskiego, Kasprowicza, Leśmiana, Pawlikowską. On jest jeszcze żywy wśród nas. Jest chory. Boję się wymieniać go wśród nazwisk zmarłych, boję się po prostu uroku.

Następnego dnia Staff umarł. W letni słoneczny ranek spojrzał w niebo, zapragnął przechadzki w sadzie. Powiedział:

— Potrzeba mi dziś powietrza, ozonu, tlenu...

I zachłysnął się tym ostatnim oddechem aż do śmierci, lekko, nagle, przeszedł od życia w nieśmiertelność. Przekroczył ostatni stopień tych „wysokich schodów", na które coraz mozolniej wspinały się stopy osłabione chorobą i wiekiem.

Idziemy teraz po jego śladach, ogłuszeni i osieroceni tą nieprawdopodobną stratą.

„Ileżby zbrakło światu, gdy mnie zbraknie..." — pisał kiedyś z młodzieńczą chełpliwością.

Nie byłbyż świat ten mniej piękny w swej mroczy,
Gdy znikną moje wielbiące go oczy?

Jest tak, jak gdyby wraz z nim runął jeden z filarów naszego istnienia, który zawsze, odkąd pamiętamy, łączył strop i fundament świata sztuki, w którym żyjemy. Troskliwie staramy się przenieść przez ten ostatni graniczny stopień, próg życia i śmierci, naszą wielką miłość i nasze nędzne wspomnienia, aby nie uronić z nich nic, co mogłoby być świadectwem wielkości i ludzkości Leopolda Staffa.

Hanna Mortkowicz-Olczakowa

Wielemir Chlebnikow

GŁÓD

Czemu zające i łosie skaczą po lesie
Precz umykając?
Ludzie zjedli korę osiki,
Jodeł pędy zielone...
Żony i dzieci krążą po lesie,
Liście brzozowe zbierają,
Na żur, na barszcz, na chłodniki,
Jodeł wierzchołki i mchy srebrzyste —
Leśny to pokarm.
Dzieci, lasu zwiadowcy,
Krążą po chaszczach,
W ogniu smażą białe robaki,
Tłuste liszki, szczawy zajęcze
Lub duże pająki — słodsze niźli orzechy.
Łapią krety, szare jaszczurki,
Do gadów syczących z łuku strzelają,
Pieką bułeczki z lebiody.
Z głodu biegają za motylami,
Cały worek zebrali,
Barszcz będzie dzisiaj z motyli —
Matuś zgotuje.
Na zająca, co tkliwie susami skacze po lesie,
Dzieci jak we śnie patrzą
Zachwyconymi dużymi oczyma,
Z głodu świętymi,
Prawdzie nie wierzą.
Lecz on ucieka zwinnym widzeniem
Koniuszkiem ucha czerniejąc.
W ślad jemu strzała śmignęła,
Za późno — syty obiad już odbiegł.
Stoją oczarowane:
„Motyl, spójrz, tam poleciał"...
Łapaj i biegnij! O tam, błękitny!...

W lesie pochmurno. Wilk przybiegł z daleka
Na miejsce, gdzie w zeszłym roku
Pożarł jagniątko.
Długo frygą się kręcił, miejsce całe obwąchał,
Ale nic nie zostało —
Mrówek to sprawy — oprócz suchego kopytka.
Żebra sflaczałe podwinął
I uciekł za lasy: tam
Cietrzewie pąsowobrewe i siwe głuszce
Śpiące pod śniegiem łapą swą ciężką
Będzie dusić, bryzgami śniegu zawiany...
Liska ognista, puchowa
Kłębkiem na pień się wspięła,
Nad losem przemyśliwała.
Może psem by tak zostać?
Do pracy u ludzi się nająć?
Wiele sideł rozpięto,
W którekolwiek chcesz, kładź się —
Nie, to rzecz niebezpieczna,
Zjedzą rudą liseczkę,
Jak wszystkie psy pozjadali.
Już na wsi psy nie szczekają.
Jęła liska myć się puchowymi łapkami
Wzbijając do góry ognisty żagiel ogona.
Wiewiórka rzekła gderliwie:
Gdzie są moje orzechy, żołędzie?
Zjedli je ludzie!
Cicho, przejrzyście, powieczerniało,
Szczebiotem cichym całowała się sosna
Z osiką.
Może, gdy świt wstanie, zetną je też na śniadanie.

*
* *

Wołgo! Wołgo!
Czy to ty oczy-trupy
Ku mnie obracasz?
Czy to ty strzelasz oczami
Wsi polujących na dzieci,
Które znikają wieczorem?
Czy to ty unosisz martwe wiewiórki
Wsi samojadów skazanych na sen
W rzęsach zamieci,

Martwe bielma miast swoich
W śniegu zgubionych.
Czy to ty chrzęstem mamroczesz
Wiosek zapadłych:
Nie ma mieszkańców — odeszli,
O wolności rozmowy wiodąc.
Martwe oczy ślepca
To ty podnosisz?
Jak to? Tyś, Wołgo, matką
Była, dziką wilczycą,
I jeżyłaś sierść,
Kiedy śmierć się zbliżała
Do pościeli twych dzieci.
Teraz sama tchórzliwie dzieci pożerasz,
Jak drwa wrzucając do pieca czasów?
Kto przekłuł ci oczy?
Zaprzecz, to kłamstwo!
Zaprzecz, to kłamstwo!
Za grosz złamany wierszowej zapłaty!
Wołgo, znowu bądź Wołgą!
Śmiało jak umiesz
Spójrz w oczy światu!
Obywatele grodu głodu.
Obywatele głodu grodu.
Moskwo, wyspo sytych wieków,
W falach chłodu, w morzu głodu,
Żagiel nadziei rozwijaj.
Zgodniej wiosłami, żeglarze!

JA I ROSJA

Rosja tysiącom tysięcy dała wolność.
Nie zła to sprawa! Długo będą o tym pamiętać.
A ja zdjąłem koszulę
I każdy lustrzany drapacz chmur mego włosa,
I każda szczelina
Miasta ciała
Wywiesiła dywany i jasnopąsowe tkaniny.
Obywatele i obywatelki
Mnie — państwa
Tłoczyli się u okien tysiącokiennych kędziorów
Olgi i Igory
Bez zamówienia
Radując się słońcu patrzyli przez skórę.

Runęło więzienie koszuli!
A ja zwyczajnie zdjąłem koszulę:
Dałem słońce narodom Mnie!
Nagi stałem obok morza.
Tak ja darowałem wolność narodom,
Tłumom opalenizny.

Przełożył
Jan Śpiewak

Janusz Sławiński

O POEZJI ANTONIEGO SŁONIMSKIEGO

I

Twórczość poetycka „Skamandrytów" nie realizowała — jak się często sugeruje — założeń jednolitej poetyki. Przeciwnie — każdy z twórców wchodzących w skład tej „grupy" reprezentował inną niż pozostali metodę pisarską, jeśli już ją brać za wyróżnik, a nie zasadniczą odmienność indywidualnych typów wyobraźni. Różnorodność pisarzy znajdujących się na liście *„Skamandra"* rysuje się wyraźnie w dwóch planach. Z jednej strony wiąże się z całkowicie różnym r o d o w o d e m ich liryki, z drugiej zaś z odmiennymi kierunkami e w o l u c j i ich twórczości. W zespole „Skamandrytów" na tych właśnie dwóch płaszczyznach zarysowuje się indywidualne oblicze poezji Antoniego Słonimskiego. Należy on do tych pisarzy, których istotę twórczości da się uchwycić niejako u źródeł, w momencie narodzin. Geneza liryki Słonimskiego, konwencje poetyckie i tradycje, z jakich wyrasta, odsłaniają jednocześnie samo jądro jego metody twórczej. Ewolucja na przestrzeni lat czterdziestu nie wnosi tu właściwie elementów nowych, jest natomiast krystalizacją tych, które powstały już u początku drogi poety. Stąd — w przeciwieństwie do innych „Skamandrytów" z wyjątkiem może Lechonia — wynika osobliwa jednolitość poetyki Słonimskiego. Mówiąc dokładniej: chodzi o jednolitość p o d s t a w o w y c h składników tej poetyki, a nie o absolutną niezmienność wszystkich.

Zarysowanie kręgów, w których wyrasta liryka autora *Okna bez krat* i w których dokonuje on wyboru tradycji poetyckich, posiada więc znaczenie zasadnicze. Tu bowiem ujawniają się najistotniejsze i najbardziej indywidualne właściwości jego poezji.

II

Młodzieńcza liryka Słonimskiego kształtuje się w latach wojennych. Poeta rozpoczyna swą twórczość utworami na wskroś parnasistowskimi. Już pierwsze jego wiersze zadziwiają niezwykłą dojrzałością formalną, kunsztownością budowy stroficznej, nieskazitelnością wersyfikacyjną, oryginalnością skojarzeń rymowych. Gatunkiem szczególnie faworyzowanym przez mło-

dego twórcę jest sonet, którego naturalne rygory wzmacnia on jeszcze i potęguje. Poszukiwania w tej dziedzinie prowadzą do powstania *Harmonii* — cyklu sonetów, zbudowanego na zasadzie „wieńca". W kompozycji takiej poszczególne utwory związane są sonetem inicjalnym, którego każdy z czternastu wierszy powtarza się następnie jako punkt wyjścia w kolejnych utworach. Jest to całość niezwykle logiczna, przypominająca kompozycję muzyczną, gdzie motywy zawarte w introdukcji rozwijają się następnie w odrębne całostki, pozornie samodzielne, choć w istocie prowadzące nieustannie temat zasadniczy. Po Słonimskim chyba tylko Światopełk Karpiński podejmie dwadzieścia lat później w *Jesiennych sielankach* trudy tej wyszukanej formy. Pozornie mogłoby się wydawać, iż początkowy okres twórczości Słonimskiego, podsumowany w dwóch zbiorach — *Sonety* (1918) i częściowo *Parada* (1920) — jest etapem etiud formalnych młodego poety, popisem wirtuozerii wierszopisarskiej, poszukiwaniami — jak to się zwykło mawiać — „warsztatowymi". Częściowo sąd taki byłby na pewno prawdziwy, choć — nawet w swej cząstkowej słuszności — zdecydowanie upraszczający. W istocie jednak znaczenie wczesnego okresu jest niepomiernie większe. W nim bowiem poczyna się krystalizować ten składnik „wzorca lirycznego" poety, który przy zewnętrznym oglądzie zwykło się określać jako „klasyczny chłód", oschłość, intelektualizm, artystostwo czy estetyzm. Wszystkie te określenia charakteryzujące styl wypowiedzi Słonimskiego posiadają znaczenie głębsze, gdy odnieść je do p o s t a w y poetyckiej pisarza. Ściślej mówiąc — gdy odnieść je do pewnego elementu tej postawy, który nazwać by można parnasistowskim.

Liryka Słonimskiego zespala się z tradycjami literackimi, jakie doszły do głosu równolegle niejako z opozycją wobec poetyki młodopolskiej. Dziesięciolecie 1908—1918 nazwał kiedyś Zawodziński „neoparnasizmem polskim", podkreślając, że podstawą dla wyodrębnienia tego okresu jest radykalne w stosunku do Młodej Polski przesunięcie w nim „dominanty estetycznej". * Z tą właśnie falą tendencji artystycznych wiąże się wczesna liryka Słonimskiego. Mało powiedzieć: wiąże się, ona tę falę współtworzy i przedłuża na lata późniejsze.

Wczesne wiersze Słonimskiego mówią przede wszystkim o sztuce i poezji, wiele w nich reminiscencji literackich, bogato są inkrustowane motywami mitologicznymi lub zaczerpniętymi z dziejów kultury. Nie jest to wszakże jedynie zdobniczy sztafaż owych utworów. „Literackość" stylu, erudycyjne tematy, wyraźne wpływy lektur wiążą się tutaj z postawą ideową twórcy, harmonizują z jego artystycznym światopoglądem. Są wykładnikami liryzmu utajonego, pozornie mało dramatycznego, chciałoby się rzec, wstydliwego. Niechęć do bezpośredniego wyrażania uczuć objawia się w dwojaki sposób — w bezosobowej refleksji lub za pośrednictwem opisu. Obydwa rozwiązania są w utworach Słonimskiego antytezą wypowiedzi eksponującej subiektywizm, są więc stylistycznie zaprzeczeniem elegijności.

Lirycy niechaj łezkę
Schowają gdzieś i pieskie

---

* K. W. Z a w o d z i ń s k i: *Jubileusz „Skamandra"* (*„Przegląd Współczesny"* 1932, nr 117).

„Szczere łzy", bzy kwitnące i maj.
My z Leconte de Lisle'm
Pogardzamy tym stylem:
— Tous les élégiaques sont des canailles.
(Patos)

W innym miejscu głosi poeta chwałę „zimnego dytyrambu klasycznego", a w utworze zatytułowanym *Sonet* mówi o konieczności zakuwania własnych cierpień w skonwencjonalizowane bezosobowe formy. Wyznanie liryczne zostaje pozbawione uczuciowej bezpośredniości już od momentu początkowego, nie istnieje zatem w wierszu subiektywny punkt wyjścia dla uogólniającej formuły, lecz przeciwnie — formuła ta występuje wyłącznie w swej ogólnej, nieosobowej postaci.

Rzecz to bardzo istotna dla poetyki Słonimskiego, której dalszy rozwój łączy się z kształtowaniem odmiennej postawy lirycznej, opartej na modelu romantycznym, ale dążenie do szerokiego uogólnienia — mimo że oparte już na innych podstawach — towarzyszyć będzie trwale owemu rozwojowi. W wierszach, o których mowa, dążenie to prowadzi do wypowiedzi świadomie obiektywizowanej, usuwającej niejako z pola widzenia osobowość podmiotu lirycznego. Pozornie nie ma tu miejsca dla wyznań osobistych. Dominuje zasada pośredniego wyrażania uczuć ukrytych pod różnorodnymi maskami. Szukanie m a s k i dla uczuciowych napięć, nawet najbardziej dramatycznych, jest główną właściwością postawy parnasistowskiej. Leconte de Lisle twierdził, iż wtargnięcie bezpośredniości było zasadniczą przyczyną obniżenia lotów poezji od czasów Dantego. Że zatem należy powrócić, opierając się na wzorach antycznych, do całkowitej przedmiotowości wypowiedzi poetyckiej. Istota parnasizmu tkwi w wyborze tych przedmiotowych wykładników dla uczuć osobistych. Chodzi bowiem o takie wykładniki, które mogą swym kształtem odpowiadać napięciom lirycznym. Są nimi zaś tylko twory humanistyczne. Stąd parnasistowskie maski pochodzą niemal wyłącznie z rekwizytorni sztuki, architektury, dziejów kultury.

Utwory Słonimskiego wiążą się wyraźnie z tradycjami Leconte de Lisle'a, Heredii i Baudelaire'a. Szczególnie zaś sonety autora *Trofée* wskazują na rodowód wczesnej poezji twórcy *Harmonii*. Jego liryka jest bowiem podskórnie dramatyczna, rodzi się z konfliktu jednostki-artysty z otaczającym światem, ale konflikt ów jest niejako zobiektywizowany, odsunięty, zobaczony z dystansu, podobnie jak w sonetach Heredii, który dla uczuć w istocie romantycznych poszukuje odpowiedników w mitologii, w motywach sztuki greckiej czy legendach o herosach typu Cyda. Dla Słonimskiego będą to postacie wielkich artystów: Boticellego, Rafaela, Michała Anioła, których portretom poświęca cały cykl swoich utworów. Ten sam charakter posiadają także *Sonety biblijne*, ale maska konwencji prowadzi tu do całkowitej niemal hermetyczności. „Bohaterowie" Słonimskiego to samotni artyści, wyniośli, żyjący w świecie własnych dzieł, niezależni od społeczeństwa. Że mamy do czynienia z maskami liryzmu na wskroś osobistego, świadczy nie tylko genealogia parnasistowska poetyki Słonimskiego, świadczy o tym również drugi jak gdyby nurt jego wczesnej poezji, obejmujący utwory, w których wybujały, impulsywny egotyzm jawi się bez żadnych przebrań. Jest wprawdzie

często chroniony pancerzem autoironii, ale to w niczym go nie stępia, broniąc tylko wyznanie przed sentymentalnym banałem. Podobne zjawisko obserwujemy zresztą w publicystyce pisarza z lat dwudziestych.

Rozczepienie młodzieńczej liryki Słonimskiego na dwa skrzydła o odmiennych zasadach organizowania uczuć zaniknie potem w jego twórczości wraz z podjęciem wzorca romantycznego, ale właśnie w kręgu zarysowanym wyżej powstały składniki współbudujące ów wzorzec. Przede wszystkim w parnasistowskim okresie pojawiło się — niezwykle charakterystyczne dla Słonimskiego — dążenie do p o s z e r z a n i a skali lirycznej wypowiedzi. Intelektualizm jego poezji polega na takim ujmowaniu wyznania osobistego, by odjąć mu jednostkowy, a więc przemijający, sens na rzecz znaczenia ogólniejszego, związanego z kompleksem uczuć pozaosobistych. Bezosobowa refleksja czy klasycystyczna maska stanowią dla takich dążeń uświęcone tradycją poetycką wykładniki. Służą one tu treściom odległym od życia, podporządkowane są problemom w istocie bardzo wąskim, łączą się z filozofią i moralnością estetyzmu, lecz fakt ten nie przekreśla ich doniosłości. Z a s a d a, która styl parnasistowski powołuje do życia, okaże się w poezji Słonimskiego elementem trwałym i niezależnym w pewnym stopniu od ewolucji światopoglądowej pisarza. Znaczenie owego rodowodu artystycznego wybiega znacznie poza przemijające właściwości stylu kształtowanego w budowie sonetu na wzorach Heredii czy na strofice ojca parnasistów francuskich, Teofila Gautier. Trwałe w tym stylu pozostanie jądro, a nie konwencja. Jest nim dążenie do ciągłego akcentowania ogólnego, pozajednostkowego sensu wzruszeń. Droga od parnasizmu do dojrzałej liryki *Okna bez krat* jest w istocie rozwojem tej właśnie, podstawowej dla poezji Słonimskiego, tendencji. Rozwój zaś polega tu na formowaniu właściwego dla niej stylu, wyrosłego z żywych tradycji polskiej liryki.

Równolegle niejako do postawy parnasistowskiej występują w poezji Słonimskiego zjawiska wiążące się z poetyką ekspresjonizmu. Jest to drugi z kręgów, w jakich wyrasta twórczość poetycka autora *Czarnej wiosny*. Artur Sandauer zwraca uwagę na zadziwiającą dwustylowość wczesnej liryki Słonimskiego.* Z jednej strony wiersze zrodzone z ducha parnasizmu — wyszukane i nienaganne zarówno w „artystowskiej" tematyce, jak i w klasycystycznym, zdyscyplinowanym kształcie, z drugiej — utwory, przeważnie dłuższe, pisane nieregularnym metrem, o powikłanej metaforyce, zawiłe i niejasne, pełne niespokojnych wizji, niejednolite kompozycyjnie. Prawdziwość obserwacji Sandauera jest niezaprzeczalna. Z chwilą jednak gdy od bezspornej konstatacji przechodzi krytyk do wyjaśnień, sądy jego poczynają budzić poważne wątpliwości. I to z dwojakich powodów: dlaczego dwustylowość wczesnej poezji Słonimskiego ma wynikać z rozdroża ideologicznego ówczesnej inteligencji, tego doprawdy nikt chyba nie odgadnie; z jakiego zaś powodu ów drugi — oboczny wobec parnasistowskiego — styl określa Sandauer mianem futuryzmu, tego również nie jestem w stanie zrozumieć. W poetyce Słonimskiego istotnie da się wyodrębnić dwa niejako pokłady, z których każdy posiada odrębną genezę, obydwa wszakże w równym nieomal stopniu są istotne. O pierwszym już mówiłem. Drugi powstaje nieco

* A r t u r S a n d a u e r: *Wiek zwycięstwa. Poeci trzech pokoleń* (PIW 1955; str. 78—92).

później, nie potrafimy go wskazać w utworach bardzo wczesnych, ale już w *Czarnej wiośnie* (1919) występuje w pełnej okazałości. Jest to pokład ekspresjonistyczny. Z chwilą jego pojawienia się ulega dosyć zasadniczym przeobrażeniom wygląd stylistyczny liryki Słonimskiego. Dążeniu do pełnego opanowania przeżycia i zakucia go w ścisłe rygory formy wierszowej zaczyna przeciwdziałać tendencja odśrodkowa — chęć osiągnięcia całkowitej bezpośredniości wyrazu za cenę rezygnacji z „konceptualizmu" formalnego, chłodu i dystansu wobec doznania. Obserwujemy utwory, w których tok wypowiedzi kształtowany jest zgodnie z rytmem gorączkowych majaczeń, na przedprożu snu, w stanach szczególnego podniecenia.

Przykładając do szyby rozpalone czoło
Pod Wielką Niedźwiedzicą i pod Wozem Greckim,
Wstydziłem się o tym mówić, ale jeszcze dzieckiem
Czułem się zaplątany w wielkie ciemne koło.

Wieczorem, gdy się oczy same do snu kleją,
Widziałem koła, kółka, co maleją, rosną,
Potem giną, snu czarną porwane zawieją,
Zanim mnie miękką szatą owiną miłosną.

(Koło)

„Udziwnianie" stanów psychicznych, poszukiwanie podświadomych kompleksów, próby dania bezpośredniego wyrazu nieuporządkowanym przeżyciom wewnętrznym nie są w poezji Słonimskiego związane z naturalną — zda się — kameralnością i intymnością wypowiedzi. Przeciwnie, maniera ekspresjonistyczna łączy się w jego wierszach z postawą „wieszczą", patetyzmem, dążnością do szerokiej formuły lirycznej. Owe właściwości utworów Słonimskiego, będące niewątpliwie spuścizną romantyczną, prowadzą w wierszach tego typu co *Gorączka* do ogólnikowości i pustosłowia. Próby sprzęgnięcia konwencji ekspresjonistycznej ze stylem romantycznym prowadziły do fałszu artystycznego. Nie mogły zresztą nie prowadzić. Styl liryki romantycznej związany był z takim modelem uczuciowym, w którym formę „ja" można niemal zawsze wymienić na „my". Z chwilą gdy poczynał służyć wyznaniom nie dającym się sprowadzić do społecznie zrozumiałego sposobu przeżywania, stawał się jedynie sztafażem. Przywołany przez Słonimskiego, taki właśnie posiada charakter. Niesposób o gorączkowych mamidłach i malignie mówić językiem Wielkiej Improwizacji. Ton wypowiedzi, patetyczna intonacja pozostają wtedy w rażącej dysharmonii ze skalą i doniosłością doznań.

Zmieszaj mnie, bij, maligno, rzucaj jak igraszką!
Tło nieznane nikomu, oto mi dolega.
Jam wahadłem zegara, Alfa i Omega,
Wieki przeszłe i przyszłe gniotą mnie pod czaszką.

(Gorączka)

Nie przypadkiem właśnie wiersze tego rodzaju uznał za najlepsze, niezbyt zresztą przychylnie usposobiony do Słonimskiego, jeden ze współtwórców

i teoretyków poznańskiego „*Zdroju*" — Jan Stur.* Jeśli spośród wielu te nade wszystko trafiały do gustu przedstawicielowi ortodoksyjnego ekspresjonizmu, to fakt ów świadczy niewątpliwie o ich rodowodzie. „Zdrojowcy" byli bowiem szczególnie uczuleni na zgodność poezji z własnym programem artystycznym i tropili nieustannie wszelkie „odchylenia" od propagowanych przez siebie postulatów teoretycznych. To *sui generis* sekciarstwo przybrało na sile po roku 1920, gdy „*Zdrój*" podjął próbę wypracowania odrębnego systemu estetycznego. Posypały się wówczas anatemy na głowy kolejnych odszczepieńców, a w pierwszym rzędzie wyklęci zostali po społu „Skamandryci", futuryści i formiści. W tej sytuacji każde zbliżenie któregokolwiek z twórców do zasad programowego ekspresjonizmu zostawało skwapliwie odnotowane. Stur, pisząc recenzję *Parady*, odnotował kilka utworów Słonimskiego, pozostałe uznając za bezwartościowe. Wybrał trafnie: istotnie mieszczą się one wyraźnie w kręgu konwencji najbardziej nawet programowego ekspresjonizmu. W jakiej mierze zgodność tę uświadamiał sobie poeta, trudno jest rozstrzygać. Prawdą jest, że niemal wszyscy „Skamandryci" przeszli przez okres bliskiej współpracy z poznańskim „*Zdrojem*", ale prawdą jest także, iż nie wiązali się z tym pismem żadnymi nićmi wspólnoty w poglądach estetycznych. Jeśli nawet teoria tam ukształtowana mogła wywrzeć bezpośredni wpływ na utwory Słonimskiego, to wpływ ten był na pewno znikomy. Natomiast nie da się zaprzeczyć, że twórczość jego w poważnym stopniu grawituje ku metodzie ekspresjonistycznej. Nie jest to bynajmniej zjawisko przejściowe, o czym świadczą dowodnie dwa poematy powstałe w rozpiętości blisko dziesięciu lat — *Czarna wiosna* (1919) oraz *Oko w oko* (1928). Styka się więc poezja Słonimskiego z teorią „*Zdroju*", choć nie wynika to z jakichkolwiek pokrewieństw programowych. Zetknięcia owe posiadają inny charakter. Grupa poznańska stworzyła na naszym gruncie teorię ekspresjonizmu, która obok dość silnego tradycjonalizmu — zresztą nie zamierzonego przez jej twórców — i anachronicznego mistycyzmu zeszłowiecznego wiązała się przecież w pewnym stopniu z rzeczywistymi tendencjami literackimi. Ale „*Zdrój*" poza programem artystycznym nie wniósł do poezji dwudziestolecia prawie żadnych wartościowych osiągnięć. Praktyka pisarska jego twórców liczy się tylko w minimalnym stopniu. Dlatego też ekspresjonizm jako określona poetyka, jako zasada kształtowania wzorca lirycznego w poezji — a nie tylko program — staje się uchwytny w twórczości pisarzy nie związanych programem ze „*Zdrojem*". Staje się uchwytny także w poezji Słonimskiego. Poddaje się tu obserwacji jako z a s a d a rządząca budową utworów. Nie trudno spostrzec, że tak rozumiany „ekspresjonizm" jest określeniem odmiennym od tego, jakiego używali „Zdrojowcy" dla nazwania własnej metody twórczej. Odmiennym, bowiem służy nam jako kategoria opisowa, podczas gdy w ujęciu programowym ekspresjonistów posiadał wartość postulatywną i normatywną.

W twórczości Słonimskiego ekspresjonistyczny model liryki pojawia się wespół ze stylem romantycznym. W wierszach osobistych — jak się rzekło — stop ten dźwięczał dość fałszywie. Jego przeciwieństwem są np. *Kasydy* Iwaszkiewicza — drukowane w „*Zdroju*" — w których bardzo kameralna

* Jan Stur: *Na przełomie* (Lwów 1921).

stylistyka harmonizuje z zawartością uczuciową wypowiedzi. Wydaje mi się, że cykl Iwaszkiewicza jest najbardziej typowym w naszej poezji przykładem wzorca ekspresjonistycznego w liryce osobistej i stąd może służyć jako miara porównania.

W utworach Słonimskiego obserwujemy teraz wymianę stylu retorycznego — znamiennego dla wierszy parnasistowskich — na patetyczny. Ściślej rzecz biorąc należy powiedzieć, że obydwa style występują obocznie, żaden z nich bowiem nie panuje niepodzielnie i nie wyklucza drugiego. Rażąca w wyznaniach osobistych patetyczność staje się artystycznie wartościowa w utworach, gdzie dochodzi do głosu uczuciowa reakcja wobec dramatycznych napięć społecznych. Dotyczy to głównie dwóch przypomnianych już poematów. Wzmożona wibracja psychiczna podmiotu lirycznego nie razi tu — jak w wierszach osobistych — ponieważ wiąże się z niezwykle dynamicznymi obrazami, współgra z nimi i współbrzmi. Charakterystyczny dla retorycznego stylu sonetów regularny trzynastozgłoskowiec, sprzęgający ściśle główne akcenty metryczne z logiczną strukturą zdania, znika całkowicie. Jego miejsce zajmuje różnomiarowy wiersz toniczny, podporządkowany zmiennemu i poszarpanemu tokowi lirycznej „narracji" i równie zmiennemu ciągowi dramatycznych przedstawień.

Słyszę w sapaniu lokomotyw
Rytm heksametru, w świstach kół
Gra motyw,
Co strofy pęd hamuje wpół.

W daktyle, jamby i trocheje
Zleję gwar miasta, mętny szum.
Szaleję!

(Czarna wiosna)

Program ekspresjonistów wysuwał na plan pierwszy zasadę odpowiedniości kształtu obrazu do treści psychicznej, która się miała poprzez ów kształt wyrażać. Hasłem naczelnym było więc rozbicie zastanych i niejako zautomatyzowanych ujęć, usunięcie pryzmatu konwencji, jaki załamywał i zniekształcał przeżycie wtapiane w słowny kształt utworu. Z hasłem tym występował właściwie każdy z kierunków nowatorskich i awangardowych, proponując jednocześnie własne, samodzielne rozstrzygnięcia. W istocie jednak każdy z nich w miejsce jednej konwencji wysuwał inną. Niemożliwe jest bowiem całkowite zlikwidowanie naturalnych i „przyrodzonych" właściwości tworzywa językowego, sprawiających, że drgnienia wyobraźni utrwalone w słowie tracą swą pierwotną barwę i intensywność, ulegają deformacji, podporządkowują się tyranii pojęć.

Konwencje, jakie wytworzył w tej dziedzinie ekspresjonizm, ukazują się wyraziście w poematach Słonimskiego. Dążenie do osiągnięcia pełnej bezpośredniości wypowiedzi oznacza tu przezwyciężenie rygorów parnasistowskich, rozbicie filtrów znajdujących się pomiędzy podmiotem lirycznym a wyrazem jego przeżyć.

Filtrów zarówno składniowych, jak i wersyfikacyjnych. Odpowiada temu w *Czarnej wiośnie* dramatyczna zmienność toku wierszowego dostosowanego

do rytmu obrazów. Patetyczny styl osiąga różne stopnie natężenia — od niemal epickiej inwokacji („Muzo, gniew opowiadaj Achilla, syna Peleja...") do lirycznej eksklamacji, przeobrażającej się w okrzyk, bojowe zawołanie — niemal plakatowy skrót wyrażony słowem. Kompozycja poematu — jeśli modelem ma tu być epika przedromantyczna — ulega rozprzężeniu. Rozprzężeniu dwojakiemu: z jednej strony wiąże się ono niewątpliwie z tradycjami romantycznej powieści poetyckiej z jej liryczno-epickim charakterem, z drugiej natomiast jest znamieniem ujęć bardziej nowoczesnych, ekspresjonistycznych. W tym drugim wypadku wizja ulega rozkawałkowaniu na poszczególne cząstki obrazowe, łączone na zasadzie pozornie całkowicie dowolnej, choć w istocie przypominającej montaż filmowy. Niektóre obrazy ukazują się w gwałtownym zbliżeniu — wtedy wypowiedź ulega dramatyzacji, wzmaga się ekspresja języka — inne przeciwnie, zawarte są niejako w drugim planie — wówczas obserwujemy zwolniony, prawie epicki ton narracji:

Rankiem szli z tobołkami, parami.
Prawie wszyscy już mieli mundury,
Sukno na nich leżało jak skóry,
Surowymi, twardymi fałdami.

Zmienność dystansu wobec wizji, wielość aspektów przedstawienia, pomieszanie elementów lirycznych i epickich, groteskowość, patetyczna wzniosłość i trywialność, w połączeniu z wyraźnym akcentowaniem agitacyjnego charakteru utworu — czynią z *Czarnej wiosny* rzecz znajdującą się na pograniczu romantycznej powieści poetyckiej oraz poematów Majakowskiego.

W tym dosyć osobliwym stopie niemały udział posiada poetyka ekspresjonistyczna. Dużo poważniejsze znaczenie ma ona jednak w poemacie o dziesięć lat późniejszym, a mianowicie w *Oko w oko*. Im dalsze wyciąga Słonimski konsekwencje z metody ekspresjonistycznej, tym bardziej utwory inspirowane przez ową metodę znajdują się na marginesie głównego nurtu jego liryki. Ekspresjonizm, jaki doszedł do głosu w *Czarnej wiośnie*, przyniósł korzystny rezultat w postaci przezwyciężenia stylu retorycznego. Stworzył dla tego stylu biegun przeciwny — artystycznie umotywowaną patetyczność. Pomiędzy tymi biegunami wykrystalizuje się właściwy kształt poezji Słonimskiego. Ale nie tylko — pojawia się wówczas w jego liryce obca dawniej bezpośredniość wypowiedzi, rezygnacja z dystansu wobec przeżycia. Do tego momentu ekspresjonizm wnosił wartości pozytywne. Inaczej rzecz się ma z poematem, o którym mowa obecnie. *Oko w oko* jest właściwie pozbawione jednolitego rdzenia tematycznego. Gorączkowa, postrzępiona wizja rozpada się na szereg obrazów, z których każdy, zrozumiały sam w sobie, traci swą przejrzystość jako element całości. Amorficzność poetyckiej epiki romantycznej była tylko pozorna, w rzeczywistości jest ona krystalizacją nowej struktury gatunkowej, posiadającej określone rygory stylu i kompozycji. Natomiast w poemacie ekspresjonistycznym, jaki prezentuje Słonimski, mamy do czynienia z istotną amorficznością, która polega na odrzuceniu wszelkiej zasady w budowie utworu. Obrazy, z których składa się poemat, posiadają wartość jedynie autonomiczną. Spośród nich na czoło wybija się pochód kalek, niby żywcem wyjętych z grafiki Dixa. Deformacja

ekspresjonistyczna święci tu triumfy bliskie w naszej poezji balladom Leśmianowskiej *Łąki*. Niewątpliwie są również związki utworu z *Hymnami* Wittlina i niemiecką poezją pacyfistyczną.

Mówiłem dotychczas o dwu pokładach poetyki Słonimskiego występujących w punkcie wyjścia jego drogi pisarskiej. Istnieje wszakże w jego twórczości trzeci pokład wyznaczony przez tradycje romantyczne. Jak poprzednie, także i ten ukazuje się już u początków pisarstwa Słonimskiego, ale znaczenie jego jest daleko donioślejsze.

Tradycje romantyczne określają bowiem wygląd liryki Słonimskiego w całym jej rozwoju. Stanowią podstawowy element modelu lirycznego poety. Dochodzą do głosu w związkach z różnorodnymi poetykami, ale w najbardziej klarownych utworach Słonimskiego występują w stanie niemal chemicznie czystym, łączą te utwory bezpośrednio z doświadczeniami poezji dziewiętnastowiecznej.

III

Tyś mnie najpiękniejszymi przykuł łańcuchami,
Tyś dla mnie słowo pierwsze, pierwszy człowiek Adam!
Tyżeś mnie wyrwał z ziemi, uskrzydlił słowami,
I dumny jestem z mowy, którą i ja władam.

(Mickiewicz)

Słowa poety nie są jedynie hołdem złożonym pamięci wielkiego mistrza. Dochodzi w nich do głosu świadomość roli dziedzictwa romantycznego, które w twórczości Słonimskiego stało się czynnikiem kształtującym sposób lirycznego przeżywania, wpłynęło na model uczuć wyrażanych w jego poezji. Tradycja romantyczna nie jest więc zewnętrznym kostiumem, nie służy ornamentyce, lecz przenika głębiej, pełni rolę zasady w organizowaniu wzruszeń. Przenośnie rzec by można, iż ważny jest duch poezji romantycznej, a nie litera. Choć niesposób zaprzeczyć, że również w najbardziej drobinowych komórkach wierszy Słonimskiego, w metaforyce, poetyckiej składni, wzorcu metrycznym, można bez trudu odnaleźć odciski liryki dziewiętnastowiecznej. Język poezji romantycznej wyznacza tu skalę wyrażanych uczuć. W ten sposób liryka Słonimskiego wiąże się z rzeczywistymi tradycjami wielkiej poezji narodowej, szczególnie Mickiewiczowskiej. Podkreślam słowo „rzeczywistymi", ponieważ w przeciągu ostatniego półwiecza wielokrotnie przyznawano się do spuścizny romantycznej, ale tylko w nielicznych wypadkach oświadczeniom takim odpowiadał kierunek obiektywnego procesu literackiego. Związki z tą tradycją znajdowały przede wszystkim odbicie w hasłach artystycznych — do niej nawiązywały przecież główne programy Młodej Polski, a jeden z terminów ukutych przez ówczesną krytykę (bodaj Porębowicz użył go po raz pierwszy) — neoromantyzm — świadczył wymownie o przekonaniach epoki. Jest jednak różnica, czy związek z tradycją ukazuje się w planie programów estetycznych, czy też znajduje wyraz w rozwoju literackim, to znaczy daje się wskazać w określonych dziełach. Tylko w drugim wypadku dziedzictwo artystyczne minionego okresu okazuje się prawdziwie żywotne. Świadomość bowiem teoretyczna

pisarzy i krytyków zniekształca często istotny obraz sztuki swoich czasów, biorąc za rzeczywistość własne postulaty i pragnienia. „Wmawia się" wtedy literaturze takie związki z przeszłością, jakie faktycznie nie istnieją, szuka się genealogii dla własnego programu, biorąc za punkt wyjścia jego hasła, a nie proces rozwojowy literatury. Tak częściowo postępuje Ignacy Matuszewski w książce *Słowacki i nowa sztuka.*

Nie o takie dziedziczenie doświadczeń romantycznych chodzi, gdy mowa o poezji międzywojennej. Również nie o takie, które można zaobserwować w programie polskiego ekspresjonizmu, szukającego macierzystych tradycji w mistycznym okresie twórczości Słowackiego. Rzecz jest pozornie bardziej prosta. Niesposób zaprzeczyć, iż inspiracje romantyczne odgrywają w poezji dwudziestolecia rolę bardzo znaczną. Najsilniej dadzą się wyczuć w liryce trzech całkowicie przecież różnych twórców, jakimi byli Słonimski, Lechoń i Broniewski. W przeciwieństwie do haseł Młodej Polski podejmowanie tradycji romantycznych ma tu charakter pozornie bezprogramowy, chciałoby się rzec — automatyczny. Ale tylko pozornie, w istocie bowiem — o czym pisał niejednokrotnie Brzozowski — podjęcie jakiegoś dziedzictwa kulturalnego minionych epok odbywa się zawsze na p o d s t a w a c h analogicznych do tych, jakie zrodziły przywoływany wzór. Gdy nie istnieje podobieństwo sytuacji i okoliczności, bądź historycznych, bądź ideowych, wówczas przywodzenie tego wzoru ma tylko charakter konwencji lub kostiumu.

W liryce podjęcie pewnych tradycji oznacza, iż powstała taka sytuacja uczuciowa, której model istniał już kiedyś w przeszłości i że ów model skrystalizowany w słowie poetyckim jest w mocy wyrazić wzruszenia człowieka współczesnego.

Jakiej tedy sytuacji uczuciowej odpowiada pokład romantyczny w poezji Słonimskiego?

Moment uzyskania przez Polskę niepodległego bytu uwalniał literaturę od przeszło stuletnich obowiązków służby narodowej. Zamknął się okres, w którym warunki historyczne obarczały pisarza odpowiedzialnością za losy ojczyzny. Pojawia się wówczas uczucie odprężenia i wolności nie tylko wobec zaborcy, ale także wobec ciążących brzemion cierpienia „za miliony".

Ojczyzna moja wolna, wolna...
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada.
Ojczyzna w więzach już nie biada,
Dźwiga się, wznosi, wstaje wolna.

Na cóż mi zbędnych słów aparat,
Któremim szarpał rany twoje!?
By ciebie zbudzić, już nie stoję
Nad Twoim trupem jako Marat.
(. . . . .)
I cóż mi zrobić teraz z mową,
Która zbłąkana w tej manierze,
W pawęże bije i puklerze,
Ojczyznę wzywa: wstań na nowo.
(Czarna wiosna

Postawa romantyczna w poezji polskiej wyrosła na podłożu walki narodowo-wyzwoleńczej. Jej społeczną treścią były uczucia patriotyczne, a racją istnienia — marzenie o przyszłym kształcie wolnej Ojczyzny. Moment osiągnięcia historycznego celu oznaczał więc pozornie kres postawy romantycznej w literaturze. Pozornie, bowiem jednocześnie od momentu owego rozpoczyna się konfrontacja dawnych ideałów i marzeń z rzeczywistym obrazem niepodległej Polski. W wydanych wspólnie z Lechoniem w roku 1919 *Facecjach republikańskich* dokona Słonimski tej konfrontacji w ujęciu satyrycznym:

O poeto, Konradzie, ty, cóżeś rozstrzygał,
Że Polska to są światu płonące ogniska,
Żebyś z bliska zobaczył dzisiaj te bagniska,
To byś pewnie do trumny znowu się wymigał.
Widząc kramarski lud, co ślinę leje z pyska,
Plułby Gustaw i Konrad, Anhelli by rzygał.
(Sonet)

Zarysowuje się więc sytuacja, w której „mowa" romantycznej poezji nadal jest aktualna, nadal bowiem ideał Ojczyzny pozostaje w opozycji do rzeczywistości. Jest to ideał bliżej nieokreślony, często pozbawiony racjonalnych treści, mglisty i niejasny w ideowych propozycjach Słonimskiego, lecz mimo swej nieokreśloności uczuciowo prawdopodobny. Wyrasta z negacji istniejącego stanu rzeczy, a nie z programu pozytywnego. *

Jest rzeczą charakterystyczną, że Słonimski-ideolog, niezależnie od tego, czy formułował hasła pacyfizmu, czy tworzył w swej publicystyce wizje naukowej przebudowy świata, we wszystkich ideowych wcieleniach — jako wellsista, utopijny marzyciel, spadkobierca pozytywistycznej wiary w potęgę wiedzy empirycznej — zawsze okazywał siłę nade wszystko w negacji, sprzeciwie, proteście, a nie w swych postulatach programowych. Świadomość bezsiły własnych propozycji zrodziła u Słonimskiego — tak charakterystyczną dla jego wystąpień — pozę notorycznego opozycjonisty. Łatwo oczywiście wskazać na jej rodowód romantyczny. Przeciwstawienie się samotnego poszukiwacza prawdy o świecie społeczeństwu nie jest sytuacją właściwą wyłącznie romantyzmowi. Tu jednak zyskała ona odmienny niż gdziekolwiek indziej wygląd. Romantyk nie tylko przeciwstawia się światu jako jednostka zepchnięta na margines, nie znajdująca dla siebie miejsca w danym układzie społecznym, ale czyni to z pozycji równouprawnionych wobec owego świata. Staje naprzeciw świata jak równy wobec równego.** Taki w konsekwencji jest sens przemiany Gustawa w Konrada z III cz. *Dziadów*.

Postawa romantyczna pojawia się w poezji Słonimskiego w dwóch odmiennych wariantach. Pierwszy z nich mieści się w kręgu, o którym mówiłem.

---

* Oczywiście mowa tu o motywach postawy romantycznej wyłącznie w poezji Słonimskiego. U innych pisarzy mogła się ona kształtować na całkiem odmiennych podstawach. Tak np. wedle przekonywających wywodów Sandauera tradycje romantyczne we wczesnej poezji Broniewskiego wiążą się z „romantyczną genealogią piłsudczyzny" *(Poeci trzech pokoleń*, 1955, str. 99).

** Por. co o postawie romantycznej pisze Ignacy Matuszewski w książce *Słowacki i nowa sztuka* (1902, str. 31).

Druga odmiana postawy romantycznej krystalizuje się w latach trzydziestych, gdy liryka Słonimskiego wiążąca się z falą protestu antyfaszystowskiego osiąga historyczną konkretność, gdy poczyna wyrażać uczucia społecznie ważkie. W tym współbrzmieniu wyrażanych uczuć z istotnymi napięciami ideowymi epoki kryją się rzeczywiste racje romantycznego sprzeciwu. Chronologicznie wcześniejsza jest postawa pierwsza. Pojawia się jako zasadnicza głównie w dwóch tomikach — w *Godzinie poezji* (1923) i *Drodze na Wschód* (1924). Nazwijmy ją umownie bajroniczną. Na plan pierwszy wysuwają się uczucia *Weltschmerzu,* przesytu życiem, melancholii. Romantyczne „*mal du siècle*" — nuda — odgrywa w tej pozie rolę zasadniczą. Pod tym dosyć konwencjonalnym i „literackim" płaszczem kryją się wynurzenia na wskroś sentymentalne. Słonimski bowiem — a chwyt ów charakterystyczny jest dla postawy bajronicznej — stara się ująć w cudzysłów uczucia osobiste, by uniknąć banału i ograniczyć nadmierną wylewność. Stąd w utworach jego tak znamienna poza człowieka znudzonego i przesyconego życiem. Poza konesera, który, przytłoczony codziennością, nie posiadającą dlań żadnych uroków i tajemnic, poszukuje przeżyć niezwykłych, egzotycznych:

Wśród pudru, wstążek w pachnącej bieliźnie,
Przepojeni mdłą wonią, przerwijmy tę złudę,
Spójrz mi w oczy, jak patrzy mężczyzna mężczyźnie,
To nie śmierć widzisz w oczach: gorzej — widzisz nudę.
(Lato w mieście)

Jakże przypomina to słowa Idy skierowane do Lambra:

Na twoim czole z przerażeniem czytam
Ostatni stopień wszystkich nieszczęść — nudę.

Zgodnie z modą romantyczną odtrutką na znudzenie i zniechęcenie staje się wojaż do egzotycznych krajów. Dziewiętnastowiecznych antecedensów nie brak — Byron, Lamartine i szczególnie Słowacki patronują *Drodze na Wschód.* Liryczne zapiski z podróży składające się na ów tomik — podobnie zresztą jak analogiczne notatki z wyprawy do Ameryki Południowej, pomieszczone w zbiorze *Z dalekiej podróży* (1926) — traktować można jako zwartą całość. Zespala je nie tylko to, że powstały na marginesie określonych wydarzeń w życiu pisarza, lecz nade wszystko wspólny klimat poetycki.

Zewnętrznym łącznikiem jest dosyć konwencjonalny motyw podróżowania. Należy pamiętać, że wojaż romantyczny posiada zupełnie inny charakter niż podróż mająca cele utylitarne czy turystyczne. Zgodnie z dziewiętnastowieczną modą jest przede wszystkim zajęciem literackim. Takim właśnie motywem jest podróż w utworach Słonimskiego.

„Literackość" podróżowania silniej jeszcze niż w cyklach poetyckich występuje w prozą pisanym dzienniku okrętowym *Pod zwrotnikami,* który nazwać by można raczej szkicownikiem, pełnym kapitalnych notatek i charakterystyk towarzyszy wędrówki, gdzie najbardziej intymne wynurzenia sąsiadują z chłodnym opisem, a „ogólnoludzkie" refleksje znajdują miejsce obok dowcipnych pomysłów i kalamburów.

Wiersze *Drogi na Wschód* nie stanowią cyklu jednolitego tematycznie i kompozycyjnie. Podobnie jak u romantyków jedynym wiązaniem jest tu motyw wędrówki, a raczej nastrój podróży do egzotycznych krajów. Ale nie to decyduje o wewnętrznej zwartości tomiku. Decyduje o niej wspólna wszystkim wierszom postawa uczuciowa. Najbardziej charakterystyczne dla tej postawy jest zjawisko, które można określić jako wielowarstwowość podmiotu lirycznego. Poeta nie stara się stworzyć jakiegoś jednolitego układu odniesienia dla swoich wyznań, przeciwnie — wiersze jego ukazują nieustanną zmienność dystansu wobec przedstawianej wizji. Ujmują świat w różnych aspektach i przekrojach lirycznych. Możliwości w tym zakresie są bardzo liczne: postawa znudzonego życiem podróżnika, szukającego egzotycznych wrażeń i przygód, maskowany ironią egotyzm *(Znamiona genialności)*, tkliwe i sentymentalne wyznanie w utworach erotycznych, humorystyczność — występują obok dążeń do szerokiej, „ogólnoludzkiej" refleksji filozoficznej, obok uczuć „wieszczych" wyrażonych poprzez patetyczną wypowiedź. Wszystkie te warstwice nie stwarzają jakiegoś układu statycznego. Wielowarstwowy podmiot liryki Słonimskiego posiada charakter głęboko dramatyczny. Jego istota polega właśnie na różnorodności postaw, zmienności aspektów uczuciowych w ujmowaniu świata. Dwa wszakże wcielenia odgrywają wśród pozostałych rolę pierwszoplanową. Bynajmniej nie dlatego, iż dominują ilościowo w poezji Słonimskiego z lat dwudziestych, ale głównie z tego powodu, że okażą większą od innych trwałość, przerosną poza okres bajroniczny w najbardziej dojrzałą lirykę następnego dziesięciolecia i czasów wojennych. Pojawiają się mianowicie w utworach Słonimskiego motywy nostalgii za krajem oraz równie istotne uczucia niedosytu wobec własnej poezji. Rodzi się więc postawa dwojakiej tęsknoty — za prawdziwą Ojczyzną i za wiernym prawdzie słowem poetyckim.

Wędrówki swoje odbywa poeta nie tylko jako podróżnik, lecz także jako pielgrzym pozbawiony ojczyzny. W wierszach jego pobrzmiewają niewątpliwe echa liryki Mickiewiczowskiej, wyrosłej w emigracyjnym klimacie tęsknoty za utraconą bezpowrotnie Polską:

> Jeśli przyjdzie mi umrzeć pośród włoskich alej,
> W cieniu czarnych cyprysów i cmentarnych tui,
> Odwieźcie mnie, zabierzcie jak można najdalej.
> Mantua obca. Nie chcę umierać w Genui.
> (. . . . .)
> Dobrzy ludzie, zabierzcie mnie w strony rodzinne,
> Jeśli mi przyjdzie umrzeć na słodkiej obczyźnie.
>
> *(List z podróży)*

Najbardziej niewprawne ucho dosłyszy tony poezji romantycznej w takich oto strofach:

> Widzisz ten sznur powozów, samochodów, karet?
> Białą drogą wśród pyłu pobożni turyści
> Jadą tam, gdzie daleko wśród palmowych liści
> Śpi gliniane, malutkie miasteczko Nazaret.

A w tym dzikim ogródku — tutaj jest najlepiej —
Przesiaduję tu często i odchodzę z żalem:
Trawy pachną w południe, gdy sen oczy zlepi,
Jak na wsi w Polsce, muchy brzęczą w Jeruzalem.
(Jeruzalem)

Nie w takich jednak wyznaniach tkwi istota tego dość zadziwiającego motywu w poezji Słonimskiego. Zadziwiającego, ponieważ doprawdy osobliwa jest ta, biorąca górę nad innymi wzruszeniami, tęsknota nowoczesnego turysty do miecierzystego kraju, tym bardziej że ów kraj jawi mu się nade wszystko jako określone środowisko geograficzne, nie ludzie, nie sprawy, które pozostawił, tylko po prostu — polska wieś, warszawskie ulice, krajobraz. Trwałość tęsknoty tego rodzaju nie jest uprawdopodobniona kilkumiesięczną zaledwie rozłąką, wypełnioną zresztą coraz to nowymi wrażeniami. Czyżby więc fałsz uczuciowy? Istotnie mamy prawo podejrzewać w owych wyznaniach romantyczną pozę, „literacką" stylizację, podjęcie konwencji pozbawionej żywotnych podstaw. Ale nie te wyznania — jak powiadam — pełnią rolę pierwszoplanową. One tylko akompaniują uczuciom rzeczywistej tęsknoty, a w tej ograniczonej roli nie mogą być powodem podejrzeń. Jakaż tedy ta prawdziwa tęsknota? Rzecz wyjaśni najpewniej reprezentatywny utwór:

Nie trzeba nam cudów, które prorok czyni,
Nie wybawi nas ciemność, żaby ni szarańcza,
Ale trzeba wziąć w rękę prosty kij wygnańca
I wędrować, i zbłądzić na wielkiej pustyni.

Choć jak drzewo zakwitną w ziemię wbite laski,
A kij rzucony ręką zamieni się w węża,
Nam nie potrzeba sztuki, wiedzy ni oręża,
Ale nam trzeba Bożej pomocy i łaski.

Ty, któryżeś nas wywiódł z egipskiej niewoli,
Obudź gniewnym piorunem dziś uśpionych w mroku;
I wyprowadź, ukryty w ognistym obłoku.
Może jeszcze zdołamy dźwignąć się powoli.

Może jeszcze w pustyni oczami sennemi
Umęczeni wędrówką, spragnieni boleśnie,
Leżąc na martwym piasku, zobaczymy we śnie
Olbrzymie winne grona obiecanej ziemi.
(Pustynia)

Problem żydowski zajął istotne miejsce w twórczości Słonimskiego. Zajął w niej miejsce w całej swej społeczno-obyczajowej ostrości i to zarówno w ujęciach satyrycznych, w dramacie, publicystyce, jak i w utworach poetyckich. Pisarstwo Słonimskiego rozwijało się wielodrożnie, poeta podejmował bardzo różnorodne sposoby literackiej wypowiedzi. Nie wszystkie z nich obarczone były oczywiście funkcją ideologiczną. Funkcję tę posiadała nade

wszystko publicystyka autora *Heretyka na ambonie,* ale trudno przypuszczać, by w twórczości rozwijającej się na kilku równoległych szlakach istniały jakieś absolutne przegrody pomiędzy uprawnieniami poszczególnych gatunków. Przerastają one nawzajem, krzyżują się, ujawniając podobieństwa zarówno formalne, jak i — co ważniejsze — łącząc się wokół wspólnych motywów ideowych. Nie należy więc dziwić się, gdy problemy przynależne dyskursywnym formułom publicystyki przenikają do utworów poetyckich. Mówię o tym, ponieważ lęk zawsze ogarnia, gdy trzeba pisać o „problemach", „zagadnieniach" czy „sprawach" w odniesieniu do liryki. Ale w poezji Słonimskiego kwestia, o której mowa obecnie, znajduje się na prawach dość wyjątkowych. Polemika z kampanią antysemicką, walka o podstawowe zasady liberalizmu znajdowały niejednokrotnie miejsce w publicystycznych wystąpieniach Słonimskiego. W tych kapitalnych arcydziełkach logiki i zdrowego rozsądku, jakimi były jego *Kroniki tygodniowe,* ukazuje się pisarz nie tylko w postaci świetnego szermierza, władającego niezawodnie piórem w obronie demokratycznych ideałów przeciw mitologii rasistowskiej, ale przede wszystkim jako człowiek zaangażowany o s o b i ś c i e w poruszane sprawy, reagujący na nie u c z u c i o w o. Niech nas nie myli dyskursywny styl artykułów, ich zawartość ideowa jest na wskroś liryczna. Wynika przecież z własnych doświadczeń poety, którego pochodzenie stawało się niejednokrotnie rozstrzygającym argumentem w ustach przeciwników. Polemiki ze Słonimskim toczono przede wszystkim w tej właśnie płaszczyźnie, przesuwając punkt ciężkości z ideowego meritum sporów na niewybredne napaści antyżydowskie. Nawet merytorysta Irzykowski niebacznie korzystał z tej furtki. Postawa poety i w tym planie ukazuje swoją złożoność. Pod maską szydercy i kpiarza, na przemian to ironicznego, to brutalnego polemisty, ujawnia się Słonimski, jakiego znamy z pięknych wspomnień o sławnym dziadzie i ojcu. Słonimski, uczuciowo związany z własnym rodowodem, dziejami swojej rodziny dowodzący znaczenia żydowskiej inteligencji w kształtowaniu polskiej kultury. Podróż na Bliski Wschód, wędrówki po Jerozolimie, prowokują do postawienia pytania, które nasuwało się właściwie od dawna — gdzie prawdziwa ojczyzna Żydów, którzy, zasymilowani w odległym od swej historycznej kolebki środowisku, stali się członkami innego narodu? Pytanie to uzyskuje kształt formuły lirycznej. Tak właśnie powstaje ów charakterystyczny motyw tęsknoty za ojczyzną. Nie trudno spostrzec, że w cytowanym wyżej wierszu pojawia się on w otoczu rekwizytów i reminiscencji biblijnych. Słonimski pokazuje tu mistrzowską umiejętność stylizacji literackiej, aktywnej wobec lirycznej zawartości utworu. Podmiot liryczny krystalizuje się w postaci pielgrzyma szukającego prawdziwej ojczyzny, wygnańca wypatrującego obiecanej ziemi. Gdzie ona? Na jakiej mapie szukać obiecanej ziemi ludziom posiadającym dwie ojczyzny? Odpowiedź na pytanie zrodzone w czasie wędrówki przez Palestynę pada ostatecznie w jednym z najpiękniejszych liryków Słonimskiego — w *Rozmowie z rodakiem.* Następuje tu znamienne przesunięcie akcentów, sytuacja zostaje odwrócona — już nie poeta rozgrywający w różnorodnych kostiumach literackich dramat swych wątpliwości wysuwa się na plan pierwszy; prawdziwym bohaterem lirycznym staje się stary Żyd, osiadły w swej historycznej ojczyźnie na Bliskim Wschodzie, zżerany tęskno-

tą za Polską, w której się urodził i wychował. „Rodak" z wiersza Słonimskiego to jedna z tych postaci żydowskich, jakich długi szereg rozpoczyna w naszej literaturze Mickiewiczowski Jankiel. To kreacja, poprzez którą, już w całkowicie prawdopodobny psychologicznie sposób, ukazuje Słonimski rzeczywistą tęsknotę do prawdziwej ojczyzny. Tworząc ową kreację rozstrzyga jednocześnie dramatyczne pytanie, pojawiające się niejednokrotnie w jego poezji. Najbardziej podstawowe idee i uczucia liryki Słonimskiego formowane są w ramach wzorca romantycznego. Trudno nawet powiedzieć, że poeta przywołuje doświadczenia dziewiętnastowieczne, on po prostu inaczej nie potrafi przeżywać. Tak rozumiana tradycja przestaje być jedynie literackim wzorem, jest kształtem uczuć człowieka współczesnego. Wpływa ona także w liryce Słonimskiego na swoisty stosunek do zasobów i możliwości języka poetyckiego. I to wpływa nie tylko w tym sensie, że dyktuje poecie taki, a nie inny wybór środków językowych i sposób ich formowania, ale także w tym, że romantyczna koncepcja języka poezji staje się tematem jego wierszy. Motyw słowa poetyckiego — podobnie jak w liryce Tuwima — jawi się w twórczości Słonimskiego dosyć często, choć posiada całkiem odmienny charakter. W ujęciach Tuwima przybiera on postać dociekań semantycznych. Twórca *Rzeczy czarnoleskiej* poszukiwał słowa wyzwolonego całkowicie z elementu abstrakcji, słowa, które jako jedyne i niepowtarzalne oddawałoby konkretność i dynamiczność zjawisk. Zespolić wyraz z jednostkowym i zmiennym desygnatem, przezwyciężyć jego statyczną pojęciowość, znaleźć nazwę równie konkretną, jak konkretna jest rzecz sama — oto tendencje Tuwimowskiej alchemii słowa. W poezji Słonimskiego natomiast akcent główny pada na możliwości oddziaływania języka poetyckiego. Tuwim — i to go łączy z liryką Norwidowską — obraca się w kręgu: słowo — rzecz, Słonimski wyznacza krąg inny, w którym język poetycki łączy się ze swą funkcją społeczną. Na czoło wysunięta zatem zostaje antynomia: poezja — czytelnik:

My dwaj na całym świecie, albo też my dwoje,
Najbliżej z sobą wiecznie jesteśmy złączeni,
Czytelniku nieznany, który słowa moje
Na własne swe przeżycia na zawsze przemienisz.
(. . . . .)

Bo ja o tobie nigdy zapomnieć nie mogę.
Cokolwiek czuję, widzę — myślę, jakby lepiej
Móc oddać ci to wszystko, co dla mnie jest drogie,
Co mnie osłabia albo co mi serce krzepi.

(Oko w oko)

Gdy na plan pierwszy wysuwa się tak pojmowane posłannictwo poety, wówczas naturalną konsekwencją jest postawa czujnej samokontroli wobec istotnych możliwości oddziaływania własnej poezji. Pytanie: w jakim stopniu poetyckie słowo wypełnia swoją podstawową funkcję — zjawia się raz po raz w utworach Słonimskiego. Niejednokrotnie też zgłasza on *votum* nieufności wobec własnych doświadczeń:

O Boże! Na tym świecie, czyż jestem czym innym,
Jak tylko słowem dźwięcznym, które nic nie zmienia?
Nadaję nazwy rzeczom przelotnym i płynnym,
Którym może nie trzeba żadnego imienia?

(Lloyd)

Jeden z najdoskonalszych wierszy Słonimskiego, *Krzyż Południowy*, mówi wręcz o iluzyjności poezji, o kłamliwości formuł poetyckich, maskujących rzeczywiste napięcia uczuciowe:

Oderwany od życia, życiem zachłyśnięty,
Niebiosa wiążę z ziemią kłamliwymi słowy
I dźwigam ciężar wielki, a tak nieobjęty,
Zimny, obcy, daleki, jak Krzyż Południowy.

Jakie jest źródło owej nieufności? Wydaje się, iż wynika ona nade wszystko z charakterystycznego dla koncepcji romantycznych przeciwstawienia poezji i czynu. Rodzi się z przekonania, że w działalności społecznej wartość czynu jest niewspółmiernie donioślejsza od wartości słowa. Że zatem aktywność poetycka schodzi na plan dalszy wobec istotnych, przeobrażających świat, dążeń człowieka. Ideałem byłaby poezja, która podobnie jak strofy *Konrada Wallenroda* na Belwederczyków może oddziaływać bezpośrednio w sferze ludzkich czynów. Tęsknota za taką poezją, a więc za słowem wiernym nie tylko prawdzie, ale także posiadającym moc przeobrażającą, dominuje w liryce Słonimskiego z lat dwudziestych. Ostap Ortwin sformułował ongiś tezę — powtarzaną niezmiennie aż do dnia dzisiejszego — o rzekomej antynomii oschłego racjonalizmu i wylewnej sentymentalności w poezji autora *Drogi na Wschód.** Twierdził on, że pod skorupą chłodnego intelektualizmu kryją się w liryce Słonimskiego pokłady uczuć tkliwych, marzycielskich, że najgłębszym jądrem jego twórczości jest „nostalgia za poezją". Ta wszechogarniająca koncepcja, wywodząca swój żywot z niewątpliwych tradycji krytyki modernistycznej, nic oczywiście nie wyjaśnia, choć niesposób odmówić jej fragmentarycznej słuszności. Mniemam, iż „nostalgia za poezją" dotyczy przede wszystkim poezji, która — zgodnie z poglądami romantyków — byłaby nie wyznaniem, lecz aktem woli. Słonimski podaje niejednokrotnie w wątpliwość znaczenie słowa poetyckiego w życiu społecznym, przyznając najczęściej prymat działalności czynnej. Poszukując słowa, które posiada wartość czynu, przywdziewa kostium agitatora, niezbyt zresztą dopasowany do jego właściwej postawy. Ale dręczący dylemat usiłuje również rozstrzygnąć na innej drodze. W jednym z wierszy *Godziny poezji* dochodzi do wniosku, iż aktywność poetycka, przezwyciężanie oporów języka dla osiągnięcia pełni wyrazu jest działaniem równie konstruktywnym, jak każda praca, że zatem poeta zajmuje doniosłe miejsce w życiu społecznym, jako — żeby użyć określenia Norwida — „organizator fantazji narodowej". W innym jednak miejscu znowu budzą się uśpione wątpliwości i zapada nawet decyzja:

* Ostap Ortwin: *Próby przekrojów* (1936, str. 264).

Podążać w tym orszaku już nie jestem skory,
Poezjo, któraś biegła uskrzydloną nogą,
Zagłuszyły cię wartko dzwoniące motory,
Nie zdążysz za Bleriotem iść błękitną drogą!

Opuszczam ciebie dzisiaj i odtrącam śmiało
Jak kwiat zwiędły, co stracił już swój zapach słodki.
Świat wybudować więcej to niż składać zwrotki
I słowo zmienić wreszcie w żywą krew i ciało.

Decyzja to jednak pozorna, skoro za chwilę odbywa się powrót marnotrawnego syna:

I oto mną znów wstrząsa słowo i sylaba.
Rozkoszą mnie upaja ten bluźnierczy dotyk,
O, śpiewać o czymkolwiek, aż pieśni moja słaba
Zwycięży mnie, pochłonie jak boski narkotyk.

Amplituda wahań jest więc bardzo rozległa — od skrajnego utylitaryzmu w rozumieniu zadań poezji do równie skrajnego parnasizmu. Poeta nie dąży do jakichś jednoznacznych rozstrzygnięć, przeciwnie, prezentuje szeroką gamę swych wątpliwości i rozterek. Dramatyzuje tym sposobem postawę poszukiwacza nieosiągalnych wartości poetyckiego słowa. Czyni z tęsknoty do ideału uczucie na wskroś dynamiczne.

Problem, o którym mówię, naprowadza na spostrzeżenie dotyczące ogólniejszej właściwości poezji Słonimskiego. Obserwujemy mianowicie tendencję do przedstawiania podmiotu lirycznego jako określonej o s o b o w o ś c i p o e t y c k i e j. Wzruszenia zostają przefiltrowane w świadomości jakiegoś fikcyjnego twórcy, ukazane poprzez pryzmat jego przeżyć artystycznych. Zjawisko to występowało także w wierszach parnasistowskich, jednak tam było dowodem izolowania sfery twórczości od jej pozaartystycznych przyczyn i celów. W utworach, które przywiodłem ostatnio, przeżycia ściśle literackie, problemy twórczej pracy nad materią językową uzyskują wartość społeczną. Rozterki i wątpliwości pisarskie, walka z oporami tworzywa, stają się świadectwem troski o czytelnika, którego doznania pragnie poeta formować wedle konstruowanego przez siebie modelu lirycznego.

IV

Zadziwia zawsze niezwykła czystość i klarowność stylistyczna liryki Słonimskiego. Poza stosunkowo krótkim okresem zdecydowanej przewagi ujęć ekspresjonistycznych, szczególnie w dłuższych utworach *Godziny poezji*, główny nurt jego twórczości kształtuje się w oparciu o tradycje na wskroś „klasyczne". Określenie to należy rozumieć w specjalny sposób. Nie chodzi bowiem wyłącznie o związki z poetyką tzw. neoklasycyzmu, które dadzą się obserwować nade wszystko we wczesnych — parnasistowskich — utworach Słonimskiego, natomiast mniejszą rolę odgrywają w jego późniejszej

poezji. „Klasyczność" należy rozumieć jako określoną zasadę wyboru możliwości stylistycznych, zarówno podsuniętych przez tradycję poetycką, jak i tych, które zarysowują się niejako od nowa, będąc świadectwem samodzielnej odkrywczości twórcy. Jest to zasada podporządkowana dążeniu do racjonalnego opanowania wzruszeń. Polega na takim doborze środków stylu poetyckiego, aby mogły one owemu dążeniu najpełniej sprostać. Ta sama zasada patronowała zresztą liryce romantycznej, głównie Mickiewiczowskiej. Właśnie *Sonety krymskie* są świadectwem narodzin stylu, który najbardziej dramatyczne uczucia zakuwa w myślowo zorganizowany kształt, najbardziej nieuchwytne odcienie wzruszeń przetwarza w logiczną i racjonalną wypowiedź językową. Pozornym tylko paradoksem wydaje się określenie „romantyczny klasycyzm". Tym bardziej pozornym, jeśli się zważy, iż w genezie romantyzmu pierwiastki klasycystyczne zajmowały całkiem niepoślednie miejsce. *

Styl liryki Słonimskiego jest związany w dużej mierze z owymi pierwiastkami, które jako jeden ze składników romantycznej tradycji przeniknęły w krwiobieg jego poetyki. W młodopolskiej replice romantyczności składnik ten był nieobecny, podobnie zresztą jak każdy z tych, które w liryce stwarzają intelektualny filtr dla doznań, myślową zasadę porządkowania wzruszeń. Stosunek Słonimskiego do tradycji mickiewiczowskiej zachowuje pod tym względem pełną odrębność nie tylko na tle poezji z początków stulecia, ale również na tle generacji poetów jemu współczesnych. Podjął on bowiem wzorzec romantyczny w kształcie najpełniejszym, najbardziej skończonym, wysuwając na plan pierwszy to, co w owym wzorcu było rygorem poetyckim, zasadą ładu i precyzji w układzie materii lirycznej.

Obok tego w kształtowaniu stylu liryki Słonimskiego uczestniczyły trwale tradycje parnasistowskie. Połączenie obydwu składników stwarza podstawy retoryczności jego poezji. Irzykowski skłonny był tę właściwość wywodzić z „prostoduszności" idei Słonimskiego, określał ją jako „niedomaganie artystyczne" pochodzące z „niedomagań ideowych".** Miał niewątpliwą rację w odniesieniu do utworów, którym patronowały intencje publicystyczne. Bezpośrednio zaś chodziło mu o *Wieżę Babel*, utwór w zasadzie dramatyczny, przeznaczony do realizacji teatralnej, posiadający jednak konstrukcję wyraźnie poetycką. Nie tylko zresztą w *Wieży Babel* retoryczny patos wynika nieuchronnie z abstrakcyjności idei, z której się czyni podstawę lirycznej wypowiedzi. Spostrzeżenie Irzykowskiego zachowuje swą moc również w zetknięciu z takimi utworami, jak *Dialog o miłości ojczyzny*, jak szereg wierszy zrodzonych z tendencji pacyfistycznych — tworzących bardzo znamienny motyw w publicystyce autora *Walk nad Bzurą* — w rodzaju *Żołnierza nieznanego*, oraz z wieloma innymi, które nie trudno odnaleźć w każdym z powojennych wyborów poezji Słonimskiego; przedrukowywano je bowiem konsekwentnie, niezależnie od wartości, jaką posiadały — grunt, że idea była na wierzchu.

---

* Por. Tadeusz Sinko: *Hellenizm Juliusza Słowackiego, głównie rozdz. III — Powinowactwo klasyczności i romantyczności* (Warszawa 1925).

** W *Walce o treść*.

Jednak retoryka jako stylistyczny kształt formuł ideowych jest przypadkiem granicznym. Generalnie zaś posiada ona w liryce Słonimskiego sens odmienny, nie wyjaśniony przez spostrzeżenie autora *Walki o treść*. Wydaje się, iż retoryczność jest tu wynikiem konstruowania takiego podmiotu lirycznego, którego jednostkowe i niepowtarzalne wzruszenia zostają przetworzone na uczucia, jakie tradycyjna psychologia (Ribota) określała mianem intelektualnych. Przeżywanych przy udziale myślowego komentarza, refleksyjnie uświadamianych i kontrolowanych. Może ktoś powiedzieć, iż czynię indywidualizujący wyróżnik ze zjawiska, które jest właściwe każdej liryce, że przecież kształtowanie lirycznego „równania uczuć" to zawsze podporządkowywanie przeżyć określonemu zespołowi znaków językowych, a więc pojęciom, uogólniającym formułom etc. etc. Tak, ale nie każda liryka u t r w a l a te naturalne właściwości, z nich właśnie czyniąc źródło estetycznego i emocjonalnego oddziaływania. Utrwala, to znaczy wzmacnia przez pośrednictwo stylistycznego kształtu wypowiedzi poetyckiej. Przyjmując nietzscheańskie rozróżnienie, można by rzec, iż nigdy taka nie jest liryka dionizyjska, może zaś nią być wyłącznie apollińska. Zestawiam odpowiednie pary: Tetmajer—Staff, Wierzyński—Słonimski.

Retoryczność jest w poezji Słonimskiego sposobem intelektualizowania uczuć. Wiąże się zatem — o czym już mówiliśmy — z tendencją do r o z s z e r z a n i a skali lirycznej. W początkowej fazie twórczości Słonimskiego najpełniej odpowiada owej tendencji, szczególnie przezeń upodobany, sonet. Poeta przestrzega bardzo konsekwentnie wewnętrznych rygorów tego gatunku. Prawie zawsze jest to w jego ujęciach struktura dwudzielna: obok członu opisowego występuje uogólniająca refleksja *(Mgła na morzu, Dzikie wino, Wieczór letni)*. Gdy zaś całość posiada charakter wyłącznie refleksyjny, wówczas tok „narracji" lirycznej przybiera postać nieomal sylogistyczną — dwa początkowe czterowiersze są odpowiednikami przesłanek, człon ostatni pełni funkcję konkluzji *(Credo, Lampa, Pogodzenie)*. W sonecie retoryczność stylu, związana z budową frazy i swoistą linią intonacyjną, zostaje przełożona na kształt kompozycyjny. Dlatego też sonet w poezji Słonimskiego podnosi niejako do najwyższej potęgi te właściwości, które w ogóle cechują jego język poetycki. Wszystkie one, łącznie z sylabiczną metryką, szczególnie podatną dla treści intelektualnych, a więc współtworzącą tok retoryczny, dają prymat budowie składniowej. Wiersz Słonimskiego jest niejako przezroczysty dla tych całostek znaczeniowych czy obrazowych, które zawarte są w zdaniu lub jego autonomicznych częściach. Czynniki wierszowe harmonizują ze zdaniem, oddziaływując aktywnie tam głównie, gdzie znajdują się znaczące wiązania składni. Foniczna funkcja wiersza zostaje odsunięta na plan dalszy, podporządkowana wyraźnie linii intonacyjnej frazy. Zdanie Słonimskiego posiada jakąś swoistą, staroświecką elegancję, odpowiadającą zresztą stylizowanemu gestowi jego bohaterów lirycznych:

> Zapach mokrych fiołków i deszczu kałuże...
> Wiosennej burzy ślad na płytach trotuaru...
> Powietrze było czyste i łzami oparu
> Nie zasnute. Stanęłaś przy schodów marmurze

W białej sukni. Pamiętam głos twój pełen czaru:
— Na pożegnanie daj mi dłoń. Odrzekłem: — Służę.
— Odchodzę — powiedziałaś. Uśmiech... Oczy mrużę.
Nie rzekłem nic, choć milczeć nie miałem zamiaru.
(Wiosna)

Stylizacja, niekiedy bardzo dyskretna, utajona, niekiedy wręcz aluzyjna, odwołująca się wprost do pewnych konwencji utrwalonych w literackiej świadomości, pojawia się w liryce Słonimskiego nadzwyczaj często. Wydaje się być jednym z podstawowych składników jego poetyki. Stwarza ona znamienną dla wyznań lirycznych pośredniość w wyrażaniu uczuć. Stylizowanie przeżyć związane jest najczęściej z określonymi wzorami literackimi, przede wszystkim dziewiętnastowiecznymi, a w liryce erotycznej również odleglejszymi, z poezją trubadurów prowansalskich, z wzorami miłości upoetyzowanej, pozbawionej gwałtownych wynurzeń, konwencjonalnej zarówno w scenerii, jak i w powściągliwym wyznaniu. Obok stylizacji literackiej występuje w liryce Słonimskiego stylizacja — nazwijmy ją umownie — sytuacyjna. Jest ona szczególnie charakterystyczna dla utworów powstałych w związku z wojażami poety. Polega zaś na takim ukształtowaniu bohatera lirycznego oraz scenerii wyznania, aby odpowiadało ono w maksymalnym stopniu wyobrażeniom, jakie się wiążą z daną sytuacją. Charakterystyczne są pod tym względem *Wieczór w Tyberiadzie*, *Stanley*, *Hamak*, przy czym w każdym z nich egzotyka jest na wskroś konwencjonalna, kojarzy się nieuchronnie z przeżyciami młodzieńczych lektur, z Mayne-Reidem i Juliuszem Verne. Oddziaływanie liryki zostaje spotęgowane przez cały kompleks skojarzeń związanych ze stylizacją, która już sama w sobie budzi określone wzruszenia i nastawienia emocjonalne. Różnorodne zabiegi stylizacyjne wycieniowują swoiście retorykę w poezji Słonimskiego. Jest ona każdorazowo kształtowana przez wymogi przyjętej konwencji, co jednak nie narusza bynajmniej jej zasadniczej funkcji, nie unicestwia jej znaczenia jako intelektualnego „komentarza" wypowiedzi poetyckiej.

Rzecz znamienna: właściwości, o których mówię, zespalają się w liryce autora *Drogi na Wschód* z dążeniami pozornie je wykluczającymi. Łączą się mianowicie z dążeniami do maksymalnego oddania materialności rzeczy poprzez zmysłowo odczuwalny obraz. Opis nasycony jest konkretnością może nie tyle samego przedmiotu, ile konkretnością doznań sensualnych. Na plan pierwszy wysuwają się te jakości zmysłowe rzeczy, których odczucie wymaga bezpośredniego z nimi kontaktu:

Wysokie ściany wyspy z chropawej bibuły
Kloszem wonnym przykryte kwiatowej kopuły
(. . . . .)
Sucho trzeszczy pod nogą elastyczna deska,
Łódka w słońcu jest biała, a w cieniu niebieska.
(Capri)

Opis Słonimskiego bywa często asyntetyczny, nie buduje obrazu zamkniętego i podporządkowanego jednemu motywowi, lecz przeciwnie — rozkłada

go na elementy, atomizuje. Jest wtedy wyraźnie zbliżony do ujęć impresjonistycznych. Dotyczy to zwłaszcza obrazów — wiele ich w utworach Słonimskiego — przesyconych upalną atmosferą lata, pokrewnych w swym „tropiklanym" klimacie opisom Conrada. Formuła liryczna kryje się w samym sposobie odczuwania zmysłowych jakości pejzażu, nie wybiega poza krąg wywołanych nim doznań. Przeżycie jest ściśle związane ze swoim faktycznym rodowodem, zawartym w opisie. Środki, za pośrednictwem których ów opis powstaje, służą z jednej strony maksymalnemu oddaniu „rzeczowych" właściwości przedmiotu, z drugiej zaś intensyfikacji doznania zmysłowego. Metaforyzacja opisu polega więc niemal zawsze na przyrównywaniu zjawisk w jednakiej mierze konkretnych, których sprzęgnięcie podnosi niejako do wyższej potęgi sensualny walor doznania. Np.:

Noc nakłada gorący bawełniany sweter
Na dnia spocone ciało...

Albo:

Murzyn mydlący asfalt kauczukową szczotką
Roztopił się w kałużę słodkiej czekolady...

W ostatnim przykładzie dostrzec można bez trudu związek poetyckiego obrazu z „chwytem", właściwym plakatowi reklamowemu, co zresztą nie jest żadną osobliwością, bowiem poezja Słonimskiego wchłonęła bardzo wiele ze swoistego wielkomiejskiego folkloru. Jego liryka wiąże się pod tym względem z ogólnymi tendencjami poezji lat dwudziestych, dzielonymi po społu przez „Skamandrytów" i Awangardę. Uroki miasta znajdują w nim niejednokrotnie swego piewcę. „Urbanizm" — albowiem tak się zwykło określać owe tendencje — zaważył w dużym stopniu na poezji Słonimskiego przede wszystkim jako źródło motywów lirycznych, choć również miał swój udział — wprawdzie znacznie mniejszy niż w poetyce awangardowej — w kształtowaniu zasad budowy obrazu. Anatol Stern nazwał kiedyś autora *Czarnej wiosny* pierwszym w Polsce poetą miasta, podnosząc głównie to, że sposób obrazowania Słonimskiego odpowiada wyraźnie rytmowi wielkomiejskiego życia, że jest jego poetycką transpozycją. Wskazywał zatem na cechy stylu, które w pełni wykształciły się w poezji futurystycznej a potem awangardowej.

Są one na pewno charakterystyczne dla liryki Słonimskiego, choć nie pierwszoplanowe. W istocie bowiem „urbanizm" polegał tu przede wszystkim na wprowadzeniu motywów życia miejskiego jako scenerii stwarzającej swoistą atmosferę przeżyć. Posiadał zatem taki sam charakter, jak w przedwojennej poezji Staffa *(W cieniu miecza)*, który zresztą po raz pierwszy wniósł do liryki krajobraz miejski, natomiast nie pociągał za sobą na ogół — poza małymi wyjątkami — konsekwencji w technice budowania obrazu.

Utwory Słonimskiego odznaczają się dużą konkretnością s y t u a c j i l i r y c z n e j. Przedmiotem wzruszeń stają się realia codziennego życia, zwykłe okoliczności, kawiarnia, spacer, ulica, wszystko to, co stwarza atmosferę powszechnej egzystencji. Poezja Słonimskiego uczestniczy w przebudowie

wartości lirycznych, które w literaturze dwudziestolecia kształtowały się w opozycji do symbolizmu. Jest to proces dwustronny: z jednej strony prowadzi do odwznioślenia tradycyjnej materii poetyckiej, z drugiej zaś do poetyzacji zjawisk, jakie, z racji swej codzienności, nie znajdowały miejsca w kręgu lirycznego odczuwania. Następuje nobilitacja świata rzeczy powszednich, tych, z którymi człowiek pozostaje w nieustannym i trwałym kontakcie. Napięcia uczuciowe, jakie związki z tym światem rodzą, krystalizują się w określony wzorzec liryczny. Każdy drobiazg może posiadać poetycką wartość. Każdy bowiem może być przyczyną powstania sytuacji uczuciowej. Ogólnie w poezji dwudziestolecia przeobrażenia te wyrosły z reakcji antysymbolistycznej, w indywidualnym zaś wypadku Słonimskiego oznaczały dodatkowo przezwyciężenie maniery parnasistowskiej, która narzucała bardzo wyraźną hierachię uprzywilejowanych tematów lirycznych.

Stąd — jako zasadnicze następstwo stylistyczne — wynika dążność do pełnego oddania przy pomocy środków opisowych zmysłowego waloru rzeczy, do maksymalnej konkretności przedstawienia sytuacji, w której powstaje przeżycie. Jest to — co najistotniejsze — dążność stowarzyszona trwale z właściwościami stylu retorycznego, nigdy — nawet w najbardziej „impresjonistycznych" przypadkach — nie prowadząca do autonomizacji zmysłowego doznania. Może ona te właściwości ograniczać, osłabiać ich wyrazistość — z natury rzeczy silniejszą w wypowiedzi refleksyjnej niż w przedstawieniu obrazowym — ale nigdy nie zamąca uporządkowanego, często przepuszczonego przez filtr stylizacji, toku frazy, którego harmonijnym rytmem pulsuje wypowiedź poetycka Słonimskiego.

V

Okno bez krat jest ogniwem wyjątkowym w twórczości poetyckiej Słonimskiego. Nie w tym sensie wyjątkowym, że wypadającym z jej ogólnego toku rozwojowego, powstałym z innego niż pozostałe kruszcu, lecz w tym sensie, że skupia wiersze najbardziej dojrzałe w dorobku poety, że przynosi lirykę koncentrującą w nowym związku te elementy, jakie kształtowały się uprzednio w innych związkach daleko mniej jednolitych i krystalicznych. Wiersze z lat trzydziestych są najwyższymi osiągnięciami poetyckimi Słonimskiego, dorównują im jedynie niektóre utwory powstałe na emigracji w okresie wojennym. Tak je zresztą niejednokrotnie oceniano, począwszy od równoległej im w czasie opinii Zawodzińskiego, a skończywszy na eseju Sandauera. Paweł Hertz skłonny był w ogóle tylko *Okno bez krat* uznać za pozycję mającą trwałą wartość w dorobku Słonimskiego.* Ma to swoje uzasadnienie, jeśli się zważy, iż w okresie tuż-powojennym szczególną sympatią cieszyła się poezja nasycona czasem historycznym. Taką zaś jest niewątpliwie liryka Słonimskiego z lat trzydziestych. O wierszach tych można bez przesady powiedzieć, że w ogromnym stopniu wyrosły z problematyki politycznej. Więcej: wyrosły z inspiracji publicystycznych, wiązały się bez-

* Paweł Hertz: *„Okno bez krat" Antoniego Słonimskiego. Ocena po latach („Kuźnica" 1945, nr 12).*

pośrednio z felietonowym nurtem twórczości poety. Ludwik Fryde trafnie kiedyś zauważył, że powiązania pomiędzy publicystyką a liryką są w pisarstwie Słonimskiego bardzo ścisłe.* Niejednokrotnie *Kronika tygodniowa* przeobraża się w wypowiedź liryczną i odwrotnie — utwór poetycki przybiera nieraz postać nieomal felietonową. Wiersze takie, jak *Palenie zboża, Protokół* czy *Dokument epoki* są pod tym względem szczególnie znamienne. Dostrzec można wyraźnie, że liryzm staje się w pewnym sensie przedłużeniem publicystyki. W jakim sensie?

Humanitarno-pacyfistyczne idee Słonimskiego, które propagował w swoich felietonach, choć nie tylko tam, albowiem również w utworach dramatycznych i częściowo w poezji z lat dwudziestych, posiadały kształt na wskroś abstrakcyjny, niejednokrotnie wręcz zbliżony do iluzji utopijnych. Przechodziły zdecydowanie obok istotnych napięć historycznych epoki. Równocześnie z racji swej abstrakcyjności idee te nie mogły współbrzmieć z liryką osobistą. Obiektywnie nie były zdolne opanować rzeczywistych procesów społeczno-politycznych, subiektywnie zaś nie mogły harmonizować z przeżyciem uczuciowym.

Sytuacja uległa przeobrażeniu w okresie powstawania wierszy *Okna bez krat*. W warunkach coraz wyraziściej zarysowującego się niebezpieczeństwa faszyzmu, w czasach nieustannych wstrząsów politycznych a przede wszystkim w atmosferze nadciągającego kataklizmu wojennego innego nabrała charakteru liberalna ideologia pisarza. Stała się ona obiektywnie ważką formą protestu reprezentującego rzeczywiste siły antyfaszystowskie, znalazła swoje miejsce w realnym układzie warunków społecznych i ideowych. Ale uległa również przeobrażeniu jej subiektywna natura. Pojawiają się mianowicie coraz częściej w publicystyce Słonimskiego wątpliwości intelektualne, rodzi się nieufność wobec własnych poglądów, rozczarowanie do ich pozornej skuteczności. Idee stają się zatem przyczyną k o n f l i k t ó w u c z u c i o w y c h, powstaje dramatyczna podstawa dla przeżyć lirycznych. Ten liryzm zrodzony z wątpliwości ideologicznych wyzwoli się w pełni w utworach poetyckich. I w tym właśnie sensie są one przedłużeniem publicystyki. Ponieważ zaś w zmienionej sytuacji historycznej ideologia Słonimskiego zespala się z istotnymi dążeniami społecznymi, więc i w konsekwencji zanika — tak charakterystyczna uprzednio — dwutorowość: liryka osobista wiąże się już nierozdzielnie z kompleksem uczuć pozaosobistych, społecznych. Pojawia się odmienny od dawniej obserwowanego typ postawy romantycznej. Typ nazwany umownie bajronicznym opierał się na fichteańskim przeciwstawieniu „ja" i „nie-ja", postawa ukształtowana w liryce *Okna bez krat* w miejsce „ja" stawia „my". Powstaje nowy związek składników tradycji romantycznej. On nade wszystko decyduje o dojrzałości poezji Słonimskiego w latach trzydziestych. Dojrzałość oznacza tu przede wszystkim całkowitą konsekwencję w realizowaniu zasad przyjętej poetyki. Dziedzictwo Mickiewiczowskie obecne jest w najbardziej charakterystycznych utworach, niekiedy, jak np. w wierszu *Matko Europo!*, przybiera postać wyraźnej stylizacji. Ale obecnie rzadziej niż dawniej związki z romantyzmem występują w stylizacyjnych aluzjach. W liryce z lat trzydzie-

* L u d w i k F r y d e: *Okno bez krat* („Droga" 1935, nr 3).

stych kryją się one głębiej, daleko mniej niż w okresie *Drogi na Wschód* manifestują swoje wyraziste właściwości.

Tradycja romantyczna zaważyła przede wszystkim na charakterystycznym przeżywaniu teraźniejszości w opozycji do czasów przeszłych:

> Przeszłość jest mą ojczyzną. Teraźniejszość — krajem,
> Od którego się różnię mową, obyczajem.
> Jak podróżnik w dalekie zabłąkany strony,
> Podniecony przestrzenią i zaciekawiony,
> Zmęczy się kolorową dla oczu nowością,
> Tak ojczyznę wspominam razem z swą młodością.
>
> *(Do przyjaciół w Anglii)*

Przeciwstawienie epoki współczesnej, wobec której zgłasza poeta *votum* nieufności, czasom przeszłym nie ma nic wspólnego z mitem złotego wieku. Uzyskuje ono bowiem argumentację liryczną: jest równocześnie antytezą pomiędzy wiekiem dojrzałym a młodością. Podstawą jest uczucie, które można by za Holzapfelem nazwać „tęsknotą do minionych faz swego rozwoju". Stąd w ówczesnych utworach Słonimskiego pojawia się często z lekka stylizowana gawęda o domu rodzinnym, o najbliższych, o klimacie Warszawy z początków stulecia. Zarysowuje się wyraźnie, odtworzony z tkliwą pamięcią, obraz środowiska, w którym wyrósł poeta; przywołane zostają pierwsze przeżycia miłosne, niezapomniane wzruszenia lektur. I jednocześnie rodzi się uczucie, że właśnie tam, w kraju lat dziecinnych, znajduje się prawdziwy świat, który, mimo że odsunięty w bezpowrotną przeszłość, teraz odtworzony tylko pamięcią, nadal jest jedynym azylem, gdzie można odnaleźć — zachwianą przez współczesność — duchową równowagę. Motyw wspomnień, należący do liryki jak najbardziej osobistej, posiada więc ogólniejszy sens ideowy, wiąże się nierozdzielnie z nieufnością poety wobec własnych propozycji, jakie kierował ku współczesności. Cofa się przeto w przeszłość, do okresu, w którym wyniesiona z domu wiara w ideały liberalizmu nie została jeszcze zachwiana przez sytuację historyczną. Niejednokrotnie wyznaje, że uważa się za człowieka z innej — już zamkniętej — formacji dziejowej, któremu pozostaje obecnie rola „niepotrzebnego poety". Jego słowo nie dociera tam, gdzie dotrzeć było mu przeznaczone:

> Pieśń twoja płynie w pustkę, rozpływa się w ciszy,
> Z kart nierozciętej książki nie wybiega w świat.
> Smutnych twoich i trudnych słów nie chce, nie słyszy
> Ten, który kraty wznosi, i ten spoza krat.
>
> *(Kraty)*

Znaczenie poety i poezji w życiu społecznym było zewsze jednym z ważniejszych motywów liryki Słonimskiego. W latach trzydziestych motyw ten bardziej niż kiedykolwiek przesycony jest pesymizmem. I mimo że poezja jego współbrzmi z istotnymi napięciami społecznymi, to właśnie wówczas jej wartość budzi u twórcy największe wątpliwości. Nie może odnaleźć słowa zdolnego sprostać historii przeżywanych czasów, słowa, które dawniej

przychodziło bez trudu. Tęsknota za przeszłością jest więc również tęsknotą do minionych faz rozwoju poetyckiego:

Woła mnie, wzywa cichym śpiewem,
Spoza gałęzi, jak zza krat,
Nabrzmiały łzami, drżący gniewem
Mój własny głos sprzed wielu lat.
(Nie wołaj mnie)

W romantycznej antynomii intensywnie przeżywanej współczesności i tęsknionej przeszłości zawierają się zasadnicze problemy liryki Słonimskiego z okresu *Okna bez krat*. Jest to bowiem antynomia, której obydwa człony zagarniają obszary bardzo rozległe. Zagarniają w istocie najważniejsze motywy tej poezji. Znajdują tu odbicie dramatyczne konflikty z rzeczywistością historyczną, protest wobec narastających w niej tendencji niosących ze sobą zagładę, próba ocalenia humanistycznych ideałów; znajdują tu swoje miejsce połączone nierozerwalnie z tamtymi motywy liryki na wskroś osobistej.

VI

Poezja emigracyjna Słonimskiego z lat wojennych stanowi jedną z piękniejszych kart ówczesnej liryki, powstałej na obczyźnie. Z punktu widzenia wewnętrznego rozwoju twórczości autora *Alarmu* jest ona kontynuacją osiągnięć przedwojennych. Oczywiście mamy tu na myśli kontynuację pryncypiów poetyki Słonimskiego, boć przecie doświadczenia historyczne wojny i emigracji w zakresie tematów wniosły bardzo wiele nowego.

Znany z *Drogi na Wschód* romantyczny motyw tęsknoty za opuszczoną Ojczyzną pojawia się teraz w sytuacji takiej samej jak przed stu laty, ginie w nim wszystko, co było narosłą przez dziesięciolecia konwencją literacką, pozostaje żywa treść, którą jest osobiste doświadczenie poety. Tęsknota za krajem nie ma charakteru jedynie kontemplacyjnego, wiąże się nierozdzielnie z uczuciami innymi — solidarnością z losami rodaków w okupowanej ojczyźnie, z nienawiścią do wszystkiego, co wojnę wywołało, wiarą, że tendencje humanistyczne i racjonalizm ostatecznie zwyciężą irracjonalne instynkty wojny i przemocy.

Przeżycia emigracyjne w liryce Słonimskiego kojarzą się nierozerwalnie z tradycjami dziewiętnastowiecznymi. Poeta stara się ukształtować w ten sposób sytuację liryczną..aby w maksymalnym stopniu ujawniała ona swoje podobieństwo do sytuacji sprzed wieku. Przeżywa współczesną historię w perspektywach wygnańczych losów Wielkiej Emigracji. Dziewiętnastowieczne hasła braterstwa narodów złączonych ideałami demokracji i niepodległości znajdą miejsce w patetycznym wezwaniu *Do Francji prawdziwej*. Los polskiego żołnierza-tułacza na obczyźnie wyraźnie kojarzy się ze swymi zeszłowiecznymi odpowiednikami:

Jak Grochowską Olszynką,
Jak z Racławic pod Raszyn,

Znowu fiordem, doliną,
W huku czołgów i maszyn —
Idziemy.

(Dojdziemy)

Podobnie jak w liryce romantycznej tęsknota za ojczyzną wiąże się w emigracyjnej poezji Słonimskiego ze wspomnieniami z lat dzieciństwa i młodości. Temu związkowi odpowiada najlepiej stylistyka gawędy. *Popiół i wiatr* jest charakterystycznym przykładem takiego gatunku, przeobrażającego impulsy liryczne w kształt epickiego obrazu. Obrazu, którego zadaniem jest ocalić od zapomnienia świat odsunięty w bezpowrotną przeszłość, ożywiony teraz we wspomnieniach, anachroniczny w zestawieniu z przeżywanym kataklizmem wojny, lecz przez to tym bardziej drogi. Dla emigranta dziewiętnastowiecznego wysnutym z pamięci ucieleśnieniem polskości był szlachecki dworek, dla tułacza dwudziestowiecznego jest nim Warszawa. Zmieniła się sceneria, treść uczuć pozostała ta sama. W strofach poematu Słonimskiego słychać wyraźnie echa Epilogu *Pana Tadeusza*:

Nie dla nas idzie i nie nam się zmienia
Świat w piorunowych gromach i burz świstach.
Nam pozostały już tylko wspomnienia
Albo westchnienia w beznadziejnych listach.

Gdy dziejów dramat rozgrywa się oto
W ciemnych arenach od łez i krwi śliskich,
Oczy odwracam z najczulszą tęsknotą
Do rzeczy małych, dawnych, sercu bliskich.

Na powojenny dorobek poetycki Słonimskiego składa się niewiele utworów. Nie upoważniają one w najmniejszym stopniu do wysnuwania jakichkolwiek wniosków uogólniających. Są to zazwyczaj wiersze okolicznościowe. Drogi rozwojowe najbardziej współczesnej liryki Słonimskiego jeszcze się nie zarysowały. Trudno w ogóle przewidzieć, czy i jak się zarysują. Pełnej ocenie podlegać może poezja, której dotychczasowym ostatnim etapem jest okres emigracyjny. A zamknięta tym okresem, już przecież odległym, wymaga spojrzenia nieco historycznego. Znaczenie liryki Słonimskiego mierzyć trzeba miarą tych wartości, jakie wniosła ona, przez swe bezpośrednie związki z żywymi tradycjami literatury romantycznej, do poezji międzywojennej.

Janusz Sławiński

Roman Karst

NIEBIESKI PTAK

PARODIA PARODII

Uwagi o *Wyznaniach hochsztaplera Feliksa Krulla* muszą siłą rzeczy zawierać niedomówienia, a czytelnik powinien je przyjmować *cum grano salis*. Tomasz Mann zamierzał opisać historię hochsztaplera w trzech tomach, ale zdążył dokończyć tylko pierwszy. Nić przygód niebieskiego ptaka urywa się przedwcześnie. Feliks Krull* chwyta za pióro po czterdziestce, „już podstarzały i znużony", jednakże doprowadza relację tylko do dwudziestego roku swojego burzliwego żywota. Co się stało w ciągu następnych dwudziestu lat — nie wiemy. Krull nie lubi uprzedzać wypadków (podkreśla to kilka razy). Z kilku jego melancholijnych wzmianek dowiadujemy się jedynie, że później siedział w więzieniu i że los, który mu początkowo był łaskawy, potem przestał się doń uśmiechać. Ale o tym miał nam opowiedzieć w dalszych tomach, których nie ma. Znamy tę postać w sposób wielce niedoskonały. Nie pozostaje nam tedy nic innego, jak — idąc za radą Goethego — *„das Unmögliche behandeln, als wenn es möglich wäre"*.

Geneza tej książki jest dość osobliwa. Pierwsze rozdziały powstały w roku 1911 i wyszły z druku jako *Urywek powieści*. Ich treścią były dziecięce lata Feliksa. W roku 1937 *Urywek* powiększył się o kilkadziesiąt stron i dopiero w roku 1954 ukazał się pierwszy tom powieści zaopatrzony w podtytuł: *Pamiętników część pierwsza***. Impulsem pierwszego fragmentu była historia słynnego w swoim czasie aferzysty Manolescu, autora kilkudziesięciu kradzieży i dwóch tomów wspomnień: *Książę złodziei* i *Klęska*. Podobieństwo pomiędzy Krullem a Manolescu, który zrobił majątek na cudzych klejnotach i cały świat wodził za nos jako „książę Otranto", *vel* „książę Padwy", *vel* „książę Lahovary", jest czysto zewnętrzne i nie przekracza granic analogii zachodzącej na przykład pomiędzy Julianem Sorelem a jego autentycznym pierwowzorem, Berthetem z Dauphiné.

Wyznania mają formę powieściową, którą Niemcy określają mianem

---

* Tomasz Mann: *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla. Tłumaczył Andrzej Rybicki*, Warszawa 1957. Czytelnik; str. 498.

** W polskiej wersji pozwolono sobie opuścić ten podtytuł, co jest podwójną nielojalnością: wobec autora i wobec czytelników.

„*Abenteuerroman*". Sam autor nazwał swoją książkę „Wyznaniami oszusta" bądź „Powieścią o szalbierzu", bądź też „Powieścią szelmowską". Narrację prowadzi bohater, to jest Feliks Krull, w pierwszej osobie. Ta forma jest w prozie Tomasza Manna zupełnym *novum*. Co prawda i *Doktor Faustus* ma charakter pamiętnika, jednak Serenus Zeitblom pisze nie historię swojego życia, lecz biografię tragicznie zmarłego kompozytora, Adriana Leverkühna, co się zaś tyczy *Wybranego*, to tutaj mnich Klemens z irlandzkiego klasztoru Clonmacnois opowiada o losach papieża Grzegorza Wielkiego, dorzucając od siebie tu i ówdzie kilka słów komentarza.

A zatem pamiętnik niebieskiego ptaka. Tomasz Mann i hochsztapler? Co może łączyć autora *Lotty w Weimarze* z frantem? Ograniczymy się na razie do kilku szczegółów autobiograficznych, którymi pisarz wyposażył Feliksa Krulla. Obaj są rówieśnikami, którzy ujrzeli „światło dzienne w niewiele lat po pełnym chwały założeniu Cesarstwa Niemieckiego"*. W autobiograficznym szkicu Tomasza Manna *Słodki sen*, pochodzącym z roku 1909**, czytamy: „Opowiadano mi, że byłem dzieckiem spokojnym, żadnym krzykaczem i wichrzycielem, lecz raczej zwolennikiem snu i półsnu w stopniu nader wygodnym dla piastunek". Tymi samymi słowy rozpoczyna Krull opowieść o swoim wczesnym dzieciństwie. Intencja autora jest tu wyraźna. Dalej: Krull i jego twórca pochodzą z mieszczańskiej rodziny, którą dosięgła ruina materialna; obaj mają siostrę aktorkę; jeden i drugi jest rozkochany w muzyce; jeśli Krull mówi o sobie: „...mam z natury usposobienie zachowawcze i objawiałem zawsze pełną swobody przychylność dla dobroczynnych tradycyjnych form, w przeciwieństwie do uroszczeń niwelującego postępu", to mamy wrażenie, jak gdyby rysował portret Manna.

Nie należy oczywiście tych analogii przeceniać. Tomasz Mann nie był hochsztaplerem, Krull nie jest wybitnym pisarzem. Podobieństwa łączące obu wskazują tylko na to, że oszust uzupełnia krąg tych postaci, którym Mann powierzył problematykę swojego życia i swojej twórczości.

Eks-kelner paryskiego hotelu „Saint James and Albany" jest urodzonym parodystą. W jego pamiętniku dominuje ton lekkiej ironii. Krull traktuje ironicznie nie tylko swoje otoczenie, parodiując obyczaj i mentalność mieszczaństwa i arystokracji *fin de siècle*'u, lecz kpi po trosze z siebie samego i z czytelnika. Już pierwsze słowa, którymi rozpoczyna swoje zwierzenia, są pełne kokieterii i sprytnej drwiny. Kiedy sposobi się do tego, by właściwym sobie „czystym i przyjemnym pismem przelać na cierpliwy papier" swoje przeżycia, opada go wątpliwość — rzecz jasna „przelotna" — czy jego wykształcenie pozwoli mu „dorosnąć do tego intelektualnego przedsięwzięcia". Niebawem jednak dodaje, iż owa wątpliwość, jako że jest człowiekiem bywałym i korzysta z bogactwa własnych doświadczeń, mogłaby „dotyczyć co najwyżej taktu i układności wyrazu". Po chwili znikają i te zastrzeżenia, albowiem — jak nas zapewnia — ogłada literacka nie tyle zależy „od chlubnego ukończenia studiów" (a Krull był leniem i nie chciał się uczyć), „ile raczej, i to w znacznie wyższym stopniu, od wrodzonego uzdolnienia i po-

---

* Cytaty z *Wyznań* według przekładu A. Rybickiego.

** Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Aufbau Verlag. Berlin 1956. T. XII. Str. 351—2.

prawnego wychowania w dziecięctwie". Tak rozpoczyna swoją grę pewny siebie aktor, hochsztapler intelektu, który zna swoje słabostki i grzeszki i potrafi je jako cnoty przedstawić. W toku pisania pamiętnikarz wtrąca do wspomnień uwagi o technice komponowania „wyznań", czasami poucza o metodzie literackiej, przemyślnie jedna sobie względy czytelnika niedomówieniami, przyjmując, że „wnikliwy czytelnik, a tylko takim — powiada — składam swoje wyznania, dopowie to sobie sam".

Intencja zwierzeń jest dość beztroska, trudno się w nich dopatrzeć ekspiacji. I tutaj Feliks usiłuje nas „nabrać", a trzeba przyznać, że robi to bardzo sprytnie. Szalbierz nie jest obłudnikiem, tego mu nie można zarzucić, ale też nie jest nawróconym grzesznikiem, który uderza w ton skruchy. Jeśli czegoś żałuje, to chyba niepowodzeń, które złamały jego hochsztaplerską karierę. Podejrzewamy nawet, że właśnie owe niepowodzenia, o których napomyka półgębkiem, skłoniły go do wyznań. Refleksjom Feliksa nie patronuje moralny przełom, świadomość młodzieńczej słabości, lecz żal, że skończył się wiek słabostek. Krull rozpoczyna opowieść o swoich grzechach wtedy, kiedy już nie może grzeszyć. Ale i wówczas mówi o nich z poczuciem dumy i zadowolenia, chociaż nie szczędzi wysiłku, by swoją wątpliwą przeszłość, z której nic nie zataja, przedstawić w korzystnym świetle. Kiedy był młody i w pełni sił, zabawiał się życiem i swoim otoczeniem, teraz, znużony i złamany więzieniem, chwyta za pióro, by zabawić się czytelnikiem. Inna rzecz, że czytelnik zgadza się na to z ochotą. Krull nie należy do tuzinkowych hochsztaplerów, to niebieski ptak artysta, szalbierz wyższego rzędu, oszust — jeśli wolno rzec — z ideą, świetny gawędziarz, spryciarz skłócony z kodeksem moralności, ale nie cynik, uśmiechnięty, radujący się życiem, błyskotliwy frant-filozof, którego urokowi chętnie się poddajemy, przymykając oko na jego podejrzane sprawki.

Jednakże tutaj nie kończą się granice parodii, jej obiektem staje się w końcu sam parodysta. Tomasz Mann traktuje go z uśmieszkiem, tak kieruje piórem Krulla, że czytelnik ma możliwość odpłacić się oszustowi drwiną. Wielki gracz, który zabawia się ludźmi, z kolei staje się igraszką w ręku pisarza. Feliks wkłada w swój pamiętnik wiele serca, każde jego zdanie świadczy o poczuciu własnej godności i talentu, o ważności jego życiowej misji, ale Mann nie bierze tego poważnie, nie traktuje serio swojego bohatera. A zatem parodia parodii. Przypominamy, że w *Doktorze Faustusie* Tomasz Mann uznał właśnie tę formę za nieodzowny element współczesnej sztuki.

Pisarz ośmiesza, a raczej — gdyż wyrażenie to jest przesadne — dyskretnie dezawuuje Feliksa Krulla w dwojaki sposób. Po pierwsze z pomocą jego stylu. Hochsztapler posługuje się wyszukanym, można rzec napuszonym, językiem, bogatym w barokowe ornamenty, który trąci wyraźnie myszką. Zdania są wymuskane, zaokrąglone i wyróżniają się przesadną elegancją, podobnie jak goście hotelu „Saint James and Albany", w którym oszust przez pewien czas usługuje. Odnosi się wrażenie, że Krull pisze „pod klasyków". Jego język przypomina wyroby, które produkował jego ojciec. Szampan z fabryki Krulla-seniora miał barwną i zdobną w esy-floresy etykietkę, ale był fałszywy. Po drugie, parodystyczny efekt osiąga autor z pomocą kontrastu pomiędzy stylem i treścią pamiętnika. Retorycz-

ny kunszt Krulla, dystynkcja jego wywodów i nobliwa grandezza literacka tworzą błyskotliwą oprawę zwykłego szkiełka, pospolitych oszustw. Ten kontrast wygrywa Tomasz Mann od pierwszej do ostatniej strony powieści.

BENIAMINEK NIEBA

Feliks Krull przychodzi na świat w Nadrenii, w pobliżu słynnych z wyrobu win osiedli, „na sam dźwięk których śmieje się serce pijusa". Jego środowisko, rodzina, znajomi, willa, umeblowanie domu — wszystko to pochodzi jak gdyby z krainy kiczu. Ojciec, wesoły i beztroski bibosz, lubi się bawić, romansować z guwernantkami, i szybko pomnaża długi, pod którymi ugina się fabryka kiepskich win musujących. Raz tylko zdobywa się na stanowczy krok w swoim życiu, a mianowicie wtedy, kiedy je kończy wystrzałem z pistoletu. Siostra Feliksa, „stworzenie grubachne i usposobione niezwykle cieleśnie", zostaje po śmierci ojca „artystką", podrzędną śpiewaczką operetkową. Swoją matkę Krull określa jako „niepozorną kobiecinę, nie wybijającą się darami ducha". Przyjaciel domu, malarz Schimmelpreester, maluje kiczowate obrazki i etykietki do szampana dla firmy Krull. Willa, która idzie w końcu pod młotek, zastawiona jest pretensjonalnie brzydkimi meblami.

Oto najbliższe środowisko Feliksa wyłaniające się z nie mniej kiczowatego tła historycznego. Akcja starych fragmentów toczy się w ohydnej epoce wilhelmińskiej, z jej sztuczną koniunkturą gospodarczą, z badami, które są zatłoczone zażywnymi mieszczanami, z wojskowym drylem, z piwem i kiełbaskami. W rozdziałach napisanych w latach pięćdziesiątych zmienia się sceneria. W kosmopolitycznej aurze Paryża roztapia się dawny koloryt historyczny, odległe czasy przybliżają się gwałtownie, rzecz może się z równym powodzeniem dziać i dzisiaj. Między dawnymi fragmentami a nową częścią widać pęknięcie.

Żywot hochsztaplera rozpoczyna się wcześnie, w osiemnastym roku życia. Po utracie majątku i śmierci ojca Feliks jest zdany na własne siły i musi sam sobie radzić. „Beniaminkowi nieba", jak niebieski ptak sam siebie nazywa, natura nie poskąpiła wdzięku, urody, inteligencji i sprytu. Młodzieniec ma wesołe usposobienie, maniery *grand seigneur*'a i zdolność przystosowywania się do otoczenia. Poza tym wyróżnia się „potężnym pożądaniem świata i ludzi". Odczuwa wieczny głód wrażeń, uważa „świat za zjawisko wielkie i nieskończenie ponętne, hojnie darzące swoją słodyczą i szczęściem". Z tego pragnienia życia płynie najprawdopodobniej jego hochsztaplerstwo. Feliks, którego trudno posądzić o nadmiar skromności — nie chce on zresztą nigdy za skromnisia uchodzić — ma o sobie jak najlepsze mniemanie. Szczęściarz i ulubieniec losu, przyjmuje dary życia jako należną sobie daninę, wyznając: „zgodnie też z prawdą powtarzam, żem z lepszej ulepiony jest gliny".

„Z lepszej gliny" — to bardzo charakterystyczne słowa. Podejdźmy z Krullem do tłumu Mannowskich postaci, a zobaczymy wśród nich kilku jego pobratymców: Detleva Spinella z *Tristana,* Tonia Krögera, Gustawa von

Aschenbacha ze *Śmierci w Wenecji* i Adriana Leverkühna z *Doktora Faustusa*. Niebieski ptak różni się od nich wielce, ale też ma z nimi coś niecoś wspólnego.

Muzyk Leverkühn, pisarze Aschenbach, Spinell i Kröger są dziećmi muz, Krull jest pupilem Hermesa, boga złodziei. Ale wszyscy należą do rodu samotników, wyklętych ze społeczeństwa ludzi, do grona odmieńców — oni mocą swej sztuki, on jako przestępca. Żaden z nich nie ma stałego lądu. „Stoję pomiędzy dwoma światami — powiada Tonio Kröger — w żadnym z nich nie jestem w domu i dlatego jest mi nieco ciężko." Artyści, samotni, rozgoryczeni, tragicznie rozdarci, daremnie szukają sobie miejsca na świecie. Są to „mieszczanie o nieczystym sumieniu", ludzie z janusową twarzą. Krull, choć w inny sposób i z innych powodów, również chadza swoimi drogami, również ma nieczyste sumienie, prowadzi podwójne życie, jest — jak powiada — „człowiekiem w przebraniu".

W Powstaniu doktora Faustusa Tomasz Mann opowiada o myśli, która go nawiedziła, kiedy po wielu latach rozpakował teczkę z dawnymi materiałami do powieści o Feliksie Krullu: „Pewien dzień przyniósł mimo wszystko rozpieczętowanie pakietów z materiałami do *Hochstaplera*, ponowne przeczytanie wstępnych prac — z zadziwiającym rezultatem. Było to »wejrzenie w wewnętrzne pokrewieństwo z materiałem *Fausta* (polegające na motywie samotności, tutaj tragiczno-mistycznym, tam humorystyczno-kryminalnym)«"*. Motyw samotności przewija się przez całe życie Krulla. W chwilach smutku lub zadumy hochsztapler odkrywa w sobie „skłonność do ucieczki od świata i lęk przed ludźmi".

Hermes jest nie tylko bogiem oszustów, lecz także wynalazcą liry, którą sporządził ze skorupy żółwia i podarował Apollinowi, by go przebłagać za kradzież trzody. Nasz hochsztapler żeglujący pod banderą najsprytniejszego z bogów, ilekroć oszukuje, ucieka się do pomocy sztuki. Jest przede wszystkim aktorem, w zabawnym i barwnym spektaklu kreuje świetne role sceniczne. W tym kunszcie miłuje się i ćwiczy od dzieciństwa. Jako malec grywa rolę cesarza, a w dziesiątym roku swojego dzieciństwa zdobywa się na majstersztyk sztuki aktorskiej. Rzecz dzieje się w eleganckim kąpielisku, w parku gra orkiestra oblegana przez tłum kuracjuszy. Jako pierwszy skrzypek popisuje się w orkiestrze cudowne dziecko, Feliks Krull, które imituje grę wodząc potłuszczonym smyczkiem po niemych strunach. Wszystko jest oszustwem, ale Feliks robi to tak genialnie, że słuchacze niczego nie dostrzegają i obdarzają małego „wirtuoza" rzęsistymi brawami. Kiedy Krull staje przed komisją poborową, jest już skończonym aktorem. Z niezwykłą wprawą zdobywa zwolnienie od służby wojskowej, sugerując lekarzom, że cierpi na „przypadłości epileptoidalne, tak zwane ekwiwalenty". Jego gra polega na tym, że udaje zdrowego, który koniecznie chce służyć w wojsku. Ale sprytni lekarze pruscy nie dają się wywieść w pole i zwalniają zdrowego jak koń młodzieńca.

Krulla, w którym już za młodu objawiają się artystyczne skłonności, urzeka oczywiście teatr, zarówno scena jak i widownia. Oto jak wspomina swoje pierwsze przeżycie teatralne, ów wieczór, który odsłonił mu tajemnicę

* T. Mann: *Dzieła*. Jak wyżej. T. XII. Str. 192.

sceny: „Któż opisze jednak gorączkowy zachwyt, jaki owładnął całą moją istotą, gdy wynajęty powóz dostawił nas do celu moich marzeń i gdy przyjęła nas w swe wnętrze oświetlona rzęsiście sala teatralna, pełna lóż! Kobiety na balkonach, rzeźwiące sobie biusty wachlarzami; panowie, pochyleni nad nimi w beztroskiej rozmowie; szemrzący na parterze rój ludzki, do którego i my należeliśmy; zapachy sączące się z włosów i sukni, zmieszane z wyziewami gazu świetlnego; lekki zgiełk orkiestry, strojącej instrumenty; rozkoszne malowidła na plafonie i kurtynie, ukazujące ciżbę obnażonych duchów piękna, całe wprost kaskady różanych członków, ściśniętych w perspektywicznym skrócie: jakże bardzo pomagało to wszystko otworzyć pączki młodych zmysłów i przygotować duszę do nadzwyczajnych doznań!". A potem wychodzi na scenę elegancki i podstarzały śpiewak, grający rolę pierwszego amanta w podrzędnej operetce. „Lecz umiejętność — dodaje Feliks — z jaką olśniewał i zachwycał wówczas obcy tłum i mnie wśród niego, wywarła jedno z tych wrażeń, które rozstrzygają o dalszym biegu życia."

Z czasem objawiają się w oszuście, obok aktorskiego talentu, inne dary, drzemiące w nim od dzieciństwa a rozbudzone potem najróżnorodniejszymi okolicznościami. Przede wszystkim dar pisania, który dojrzeje w nim dopiero po latach. Ale już w młodości, ilekroć pojawia się w towarzystwie, urzeka słuchaczy swoją swadą, dba zawsze o gładkość mowy, zdając sobie sprawę ze znaczenia „kunsztu dobrej formy". Poza tym zdumiewa jego akrybia w przyswajaniu sobie wiadomości z nieznanych dziedzin wiedzy, czułość oka na barwę i linię (przyda się to przy podrabianiu podpisów), ucha na dźwięk, pamięci na zasłyszane słowo. Nic, co słyszy i widzi wokół siebie, żadne wrażenie, którego doznaje, żaden gest, za którym kryje się ciekawa myśl, żadna myśl odsłaniająca mu nieznane przedtem sprawy nie ujdą jego uwagi, wszystko, co spotyka po drodze, wchłania łapczywie w siebie, aby to potem z pożytkiem wykorzystać. Jedną z najciekawszych scen w powieści jest długa rozmowa w pociągu, w czasie której lizboński paleontolog, profesor Kukułka, wykłada Krullowi teorię ewolucji i zasady filozofii przyrody, które hochsztapler rozwija potem w lizbońskich rozmowach, ot tak od niechcenia, jak gdyby był przynajmniej posiadaczem kilku tytułów doktorskich.

Tak oto dopełnia się ten niezwykły portret, sylwetka gracza, aktora, oszusta-artysty, wirtuoza podwójnej gry, kuglarza fantazji, „fachowca — jak Feliks mówi o sobie — w ogólniejszym sensie, fachowca w dziedzinie efektu, uszczęśliwiania i oczarowywania ludzi". Albowiem wielki hochsztapler musi być natchnionym aktorem, artystą z bożej łaski, jako że w każdej chwili jest sobą i zarazem kimś innym, zawsze imituje kogoś, kto zajmuje od niego wyższą pozycję towarzyską lub społeczną. Na każdym kroku czyhają zasadzki, wszędzie można się potknąć, nieoczekiwane zbiegi okoliczności wymagają od niego ustawicznej czujności, sprytu, szybkiej orientacji, polotu i intuicji. W Paryżu Krull poznaje młodego markiza de Venostę, którego rodzice chcą rozdzielić z jego ukochaną, fertyczną subretką, i wysłać w podróż dookoła świata. Krull w porozumieniu z Venostą wyrusza zamiast niego w drogę, grając świetnie rolę arystokraty. Hochsztapler m u s i być oryginalniejszym markizem niż sam markiz, albowiem ten zawdzięcza

wszystko urodzeniu, wychowaniu, bogactwu i może sobie nawet pozwolić na to, by nie zachowywać się jak markiz, a on, niebieski ptak, otrzymuje nobilitację z łaski wyobraźni i musi imponować swojemu otoczeniu jako arystokrata w każdym calu. Tak więc życie kształci go na mistrza „wszech sztuk", od kunsztu gawędy począwszy, na sztuce miłości skończywszy. Krull zawdzięcza wiele kobietom, które lgną do niego jak muchy do miodu. Obsypują go swoimi łaskami i — nie doznają zawodu. *Madame* Houpflé, pisarka ze Strasburga, znajduje szczęście w jego ramionach, podziwia w nim kochanka, ale nie domyśla się nawet, że sztuki miłosnej uczył się od nie lada mistrzyni, ulicznej prostytutki we Frankfurcie. „Istotnie — chwali się nie bez powodu Krull — moje uzdolnienie do rozkoszy miłosnej graniczyło z cudownością, znacznie przewyższając, jak wierzę w to dziś jeszcze, miarę pospolitą."

Powinowactwo z Krögerem, Spinellem, Aschenbachem i Leverkühnem ma jeszcze jedno uzasadnienie. Granica dzieląca artystę od przestępcy, jest, według Tomasza Manna, płynna. W rozmowie z diabłem-kusicielem Adrian Leverkühn formułuje to następująco: „Artysta jest bratem przestępcy i szaleńca". Podobnie rozumuje malarz Schimmelpreester w *Wyznaniach hochsztaplera Feliksa Krulla:* „Fidiasz, zwany także Feidias, był człowiekiem o ponadprzeciętnym talencie, czego dowodzi choćby tylko ten fakt, że dowiedziono mu kradzieży i wsadzono w Atenach do więzienia: sprzeniewierzył złoto i kość słoniową, powierzone mu jako materiał na statuę Ateny. Perykles, który go odkrył, pozwolił mu się wymknąć (czym znawca ów dowiódł, że zna się nie tylko na sztuce, lecz, co znacznie ważniejsze, również na manierach artystów), i Fidiasz, czy tam Feidias, powędrował do Olimpii, gdzie zamówiono u niego ogromny posąg Zeusa ze złota i kości słoniowej. Co czyni tam? Kradnie znowu. Toteż umiera w olimpijskim więzieniu. Dziwne pomieszanie pojęć. Ale tacy są ludzie. Godzą się chętnie na talent, który przecież jest sam z siebie osobliwością. Natomiast na inne osobliwości, które dodatkowo wiążą się, może nawet w sposób konieczny, z talentem, nie godzą się ani trochę i odmawiają im jakiego bądź zrozumienia".

Feliks odczuwa w sobie ową tajemną tęsknotę do sztuki w jej najogólniejszym znaczeniu, która wywyższa go ponad innych i oddala od ludzi. To uczucie nawiedza go z nieodpartą siłą, kiedy siedzi na widowni cyrkowej, gdzie obserwuje z przejęciem ewolucje akrobatki Andromachy na trapezie: „Nie była kobietą, ale i mężczyzną nie była również, nie była przeto człowiekiem. Była surowym aniołem zuchwalstwa...". Z dumą i niepokojem dostrzega, że jest, podobnie jak ona, skazany na samotność: „Tak to już jest: nieśmiałe i nie tyle pyszne, ile zgodne ze swym losem poczucie człowieka, że jest kimś wyjątkowym, wytwarza wokół niego w atmosferze pewną izolację i promieniowanie chłodu". Tutaj spotyka się ze swoimi poprzednikami, których szereg otwiera Detlev Spinell, a zamyka Adrian Leverkühn.

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia problem: Krull-przestępca. Feliks dosyć wcześnie popada w kolizję z moralnymi normami swojego otoczenia, a nawet z kodeksem karnym. Pierwszy konflikt datuje się jeszcze z czasów dziecińństwa. Chłopak przechodzi obok sklepu ze słodyczami i korzystając z tego, że wewnątrz nikogo nie ma, napełnia sobie kieszenie cukierkami. Pamiętnikarz przyjmuje, że czytelnik będzie skłonny uznać to za kradzież, ale nie

tai zarazem, że taka ocena jego postępku przejmuje go niesmakiem i zdziwieniem. Krull ma na te sprawy osobliwy pogląd. Przy innej okazji powołuje się na „mądrość ludu", która utrzymuje, że gdy dwóch czyni to samo, to jednak to nie jest to samo. Istotę czynu kwalifikuje jego zdaniem nie treść ani forma działania, lecz osoba działająca. „Wybraniec potęgi twórczej", a za takiego się poczytuje, podlega innym prawom niźli zwykły śmiertelnik. Kiedy mały złodziejaszek w domu rozkłada na stole cukierki owinięte w barwny staniol, ulega olśnieniu. Nie cieszy się tym, że czeka go smakowita uczta, w zachwyt wprawia go „raczej fakt — jak wspomina — że wydawały mi się darami, które ja zdołałem zachować i przemienić w jawę". A zatem nie chęć zysku — sugeruje hochsztapler — nie przyjemność, którą obiecuje łup, lecz intensywność przeżycia, zadowolenie z samej gry pcha go na kręte ścieżki.

O oto inna scena. Krull przybywa nad granicę i za chwilę wkroczy do ziemi obiecanej, do Francji. Przypadek sprawia, że w czasie odprawy celnej jego skromny kuferek sąsiaduje z walizami bogatej madame Houpflé, która również zdąża do Paryża. Celnicy przerzucają na komorze celnej fatałaszki dystyngowanej podróżniczki i w tym zamieszaniu jej safianowa szkatuła z klejnotami prześlizguje się „niespostrzeżenie" do kuferka. Kradzież? Nic podobnego. „Stało się to jakoś samo z siebie, jakby nikt tego nie dokonał, prawdziwie mimochodem, na uboczu, żartobliwym obok innych spraw przemknięciem, jako wykwit, że się tak wyrażę, dobrego humoru, w jaki wprawiła mnie moja rozgadana zażyłość z organami władzy krajowej (tj. z celnikami)." W Paryżu, w hotelu, gdzie Feliks jest windziarzem, ta historia ma swój ciąg dalszy. Złodziej zostaje przygodnym kochankiem okradzionej i opowiada jej podczas nocy, którą spędzają razem, o owym fatalnym „przypadku". Rozegzaltowana i rozanielona pieszczotami *madame* Houpflé daruje mu w dowód uznania dla jego złodziejskiego i miłosnego kunsztu resztę swoich klejnotów.

Trzeba przyznać, że Krulla nie pociągają oszustwa wymagające jedynie sprytu, na który potrafi się zdobyć pierwszy lepszy hochsztapler. Nie, Feliks uprawia sztukę dla sztuki, jego nęci szalbierstwo, które daje wyobraźni zadowolenie, upaja, wprowadza w stan „artystycznej" ekstazy. Jest on w swoim żywiole tylko wtedy, gdy przygoda wymaga wielkiej gry. „Zgodnie z moją teorią — wywodzi — każde wprowadzenie w błąd, nie wspierające się o jakąś wyższą prawdę i nie będące niczym innym jak tylko kłamstwem, będzie z gruba ciosane, niedoskonałe i pierwszy lepszy przejrzy je na wylot. Tylko takie oszustwo może liczyć na powodzenie i żywe oddziaływanie na ludzi, które nie w całej pełni zasługuje na miano oszustwa, jest bowiem tylko wyposażeniem żywotnej, choć nie całkowicie urzeczywistnionej prawdy w te znamiona materialne, jakich jej trzeba, aby świat ją uznał i uszanował."

I jeszcze jedno. Krull zna granice swawoli, nie jest lekkoduchem, nie stawia nigdy na jedną kartę, nie rzuca się na oślep w byle jaką przygodę. Tak więc po spieniężeniu klejnotów pani Houpflé nie trwoni pieniędzy, lecz jak skrzętny gospodarz składa je w banku. „Nie trudno byłoby bowiem wyobrazić sobie — wyjaśnia — iż jakiś fircyk, pochwyciwszy w garść dzięki kusicielskim łaskom fortuny takie zasoby, porzuciłby natychmiast swą bez-

płatną posadę, wynajął ładną garsonierę i pędził piękne dzionki w stręczącym wszelkie rozkosze Paryżu — oczywiście aż po łatwe do przewidzenia wyczerpanie swego skarbca. Nie pomyślałem o tym ani przez chwilę; albo też, jeślim nawet o tym pomyślał, zarzuciłem tę myśl z moralną stanowczością, jak się pojawiła." Zostaje więc nadal przy swojej windzie, tym bardziej że „nie było pozbawione uroku odtwarzanie tej postaci na tle ukrytych zasobów pieniężnych, nadających właściwie strojnej liberii piętno teatralnego kostiumu". Zmieniają się zatem role. Krull jest bogaczem i gra rolę windziarza.

W paryskim okresie wychodzi również na jaw, że Krull — cokolwiek by mu zarzucić można — ma charakter, dba o zachowanie pewnych zasad moralnych i umie dochować wierności swojemu powołaniu. W hotelu niebieski ptak szybko awansuje, zostaje pomocnikiem kelnera, a potem kelnerem. W sali restauracji, wypełnionej wytworną publicznością, jego smukła i powabna sylwetka ściąga na siebie spojrzenia pięknych pań, a także panów, którym urodziwi chłopcy nie są obojętni. W owym czasie Krull ma okazję do zapewnienia sobie dostatniego i beztroskiego życia. Takie szczęście obiecuje mu „złotowłose stworzenie, urodziwa hojna kózka", zakochana w nim bez pamięci córka angielskiego fabrykanta, i angielski lord, który samotnie starzeje się w swoim szkockim zamku. Pierwsza zaklina Krulla, by uciekł z nią, i zapewnia, że ojciec da się później przebłagać, drugi przyrzeka mu adoptację i zapis swojego mienia w testamencie. Krull odrzuca jednak obie propozycje. „Mój nieomylny instynkt wewnętrzny — dodaje — sprzeciwił się sprezentowanej mi a przy tym mętnej rzeczywistości — na rzecz swobodnego marzenia i igrania, co samo siebie tworzy i istnieje z własnej łaski lub ściślej: z łaski wyobraźni."

DLACZEGO HOCHSZTAPLER?

Dotychczasowe wywody krążyły wokół najistotniejszego pytania, na które jeszcze nie padła odpowiedź: Dlaczego Tomasz Mann wybrał na powiernika hochsztaplera?

O tym, że jakieś wspólne sprawy łączą autora z jego hobaterem, była już mowa. W twórczości Manna jest to zresztą regułą. „Wiadomo — powiada autor *Krulla* — że każdy prawdziwy pisarz identyfikuje się do pewnego stopnia ze swoimi tworami. Wszystkie postacie, choćby nie wiedzieć jak były sobie wrogie, są emanacjami poetyckiego Ja." Owa łączność zachodzi nawet tam, gdzie czytelnik się jej nie spodziewa: „Taka identyczność istnieje, przynajmniej chwilowo, i tam, gdzie czytelnik jej w ogóle nie odczuwa, gdzie byłby gotów przysiąc, że pisarza przepełnia tylko szyderstwo i odraza w czasie kształtowania jakiejś istoty".

Dlaczego więc hochsztapler? W *Powstaniu Doktora Faustusa* czytamy: „K. (to jest moja żona) wspomina o kontynuowaniu *Krulla*, czego przyjaciele często się domagali. Ta myśl nie jest mi całkiem obojętna, ale uważałem plan pochodzący z czasów, w których dominował problem artysta — mieszczanin, za przestarzały i już wyprzedzony przez *Józefa*. A jednak wczoraj wieczorem w czasie czytania i słuchania muzyki odczułem dziwnie żywą bliskość

myśli o ponownym podjęciu pracy, głównie z punktu widzenia jedności życia. Miałoby swój urok nawiązać po dwudziestu dwu latach tam, gdzie zaprzestałem przed *Śmiercią w Wenecji*, dla której przerwałem pisanie *Krulla*".*

Problem: sztuka a życie pojawił się już we wczesnych nowelach Manna w *Buddenbrookach*, by później niepodzielnie zawładnąć całą jego prozą, mniej więcej do czasów podjęcia pracy nad cyklem *Józef i jego bracia*. Po ukończeniu biblijnej tetralogii pisarz powrócił do tego zagadnienia w *Zamienionych głowach*, w *Doktorze Faustusie* i wreszcie w *Wyznaniach hochsztaplera*. Życie i sztuka — pojęcia te są dla Tomasza Manna zasadniczymi komponentami kultury i oznaczają dwa sprzeczne, zwalczające się, choć zawsze ku sobie dążące żywioły. W najogólniejszym, filozoficznym sensie symbolizują one odwiecznie ścierające się potęgi materii (życie) i ducha (sztuka), a w ostatecznej konsekwencji życia i śmierci. Sferę materii, życia, społecznego istnienia reprezentuje „mieszczanin" *(der Bürger)***, *homo socialis* — sferę ducha, sztuki, śmierci wyobrażają ludzie, których poróżniła z ich otoczeniem myśl, intelekt, duchowe cierpienie, fanatycy piękna, prawdy, idei, marzenia, a więc przede wszystkim artyści. W pierwszym okresie swojej twórczości Mann, pozostający pod wpływem Schopenhauerowskiej i Nietzscheańskiej myśli, ujmuje to zagadnienie pesymistycznie, *sub specie* bez romantycznych. Kto chce oddać się sztuce, zostać twórcą, ten musi sprzeniewierzyć się życiu, oddalić się od rzeczywistości, po to, aby jej prawdziwy kształt odnaleźć i odtworzyć w swoim wewnętrznym przeżyciu. Tę ucieczkę artysta przypłaca samotnością, niepokojem, zbłąkaniem, tęsknotą za życiem, nienawiścią do owego raju utraconego, „ową nienawiścią, która jest niczym innym, jak zatrutą miłością" *(Tonio Kröger)*. Kto raz otrzymał „śmiertelny pocałunek piękna" *(Tristan)*, ten umiera dla życia i jest skazany na wieczne wygnanie.

W *Czarodziejskiej górze* konflikt pomiędzy życiem a śmiercią wychodzi z romantycznej orbity. W tej powieści, której akcja toczy się w środowisku choroby i zagłady, dokonuje się wielki przełom, tutaj znika urok śmierci fascynujący bohaterów wczesnych nowel Manna i bierze górę przywiązanie do życia. „Człowiek w imię dobroci — czytamy tu — i miłości nie powinien dać śmierci panować nad swoimi myślami." Odtąd autor usiłuje, ze zmiennym szczęściem, pojednać oba wrogie żywioły. W opowiadaniu *Zamienione głowy*, które stylizuje prastarą legendę indyjską, pojednawcze zamierzenie pisarza kończy się niepowodzeniem. W *Doktorze Faustusie* konflikt, tym razem rzucony na konkretne tło społeczne i polityczne, ma tragiczny przebieg: Adrian Leverkühn ulega złym, „diabelskim" mocom zniszczenia śmierci, które wtrąciły Niemcy w katastrofę i zdehumanizowały współczesną kulturę Europy. *Krull* jest ostatnią, parodystyczną, próbą rozwiązania problemu.

Krullowi udaje się to, co nie powiodło się jego poprzednikom. On jeden zdobywa szczęście, rozkoszuje się życiem, kocha je i jest przez nie kochany. Sztuka i życie łączą się w jego postaci w harmonijną jedność, w nim cichnie

---

* T. Mann: *Dzieła*. Jak wyżej. T. XII. Str. 190.

** Ten termin nie ma u Manna znaczenia pejoratywnego.

ów wielki spór. Feliks uważa swoje hochsztaplerstwo za powołanie — i spe
nia je. Gra na współczesnej scenie pogodną rolę i robi to z powodzenie
i zadowoleniem. Kiedy siedzi w teatrze i obserwuje grę operetkowego aktor
Müllera-Rosé, takie oto wrażenia kłębią się w głowie kilkunastoletniego F
liksa: „Jego (Müllera-Rosé) zachowanie się, skrępowane i równocześn
uskrzydlone wymaganiami muzyki i całą formalistyką teatru, a przeci
śmiałe, swobodne i lotne mimo artystycznych ograniczeń, jaśniało wdzięki
nie skażonym ani odrobiną gnuśnej codzienności. Jego ciało zdawało się prz
pojone aż do szpiku kości owym czarem oznaczanym jedynie mglistym sł
wem »talent«, a przysparzającym mu widocznie równie wiele rozkoszy,
i nam wszystkim... Müller-Rosé rozprzestrzeniał radość życia, choć słowo
oznacza skądinąd rozkosznie bolesne uczucie zazdrości, tęsknoty, nadzi
i pragnień miłosnych, rozpłomieniane w ludzkiej duszy widokiem piękn
i błogiej doskonałości". W tym portrecie Krull narysował siebie ze swoi
„pożądaniem życia", gracza, w którym „artysta" zespolił się z „mieszczaninem
Ostatni uśmiech Tomasza Manna, który cieszy się radością Krulla, je
jednak ironiczny. Krull osiąga zgodę ze światem i z samym sobą — za p
mocą szalbierstwa. Jego szczęście jest wyłudzone, hochsztaplerskie. Jest
szczęście fantasty, którego talent, wyobraźnia, być może i geniusz nie tw
rzą trwałych złudzeń sztuki, lecz zwiewną pajęczynę oszustw, którą la
podmuch niweczy. Czyżby się zatem tak bardzo różniła prawda, którą prz
mawia klęska Tonia Krögera, od prawdy, która tkwi w zwycięstwie Feliks
Krulla? Oto pytanie, które pozostawił nam autor powieści.

Roman Karst

P. S.

Tłumaczowi, Andrzejowi Rybickiemu, należy się podziękowanie za olbrzy
mi trud, który włożył w przekład powieści. Jego zasługa jest tym większ
że *Krull* — to pierwsze dzieło Tomasza Manna, które ukazuje się po wojn
w nowym przekładzie. Pamiętajmy, że *Buddenbrookowie* i *Czarodziejsk
góra* spolszczone zostały w czasach międzywojennych, tak samo jak Czyte
nikowski tom nowel, do którego Staff dotłumaczył kilka opowiadań. O ty
że tłumacza *Krulla* czekało syzyfowe zadanie, nie trzeba chyba się rozwodzi
Uczucie wdzięczności nie powinno jednak stłumić zastrzeżeń, które zgł
szam w nadziei, że zostaną one przez tłumacza rozważone na wypadek dr
giego wydania książki. Uwagi zmierzają w następujących kierunkach:
1. Feliks Krull pisze swój pamiętnik kwiecistym, rozgadanym, pełny
dygresji, częstokroć pretensjonalnym językiem. Stylistyczne zapędy hoch
sztaplera tłumacz musi trzymać w ryzach, raczej tonować barok mow
aniżeli go upiększać. Tutaj lepiej jest nie dosolić niźli przesolić, w każdy
razie nie jest pożądane wykraczać poza granice Krullowej fantazji. Niestet
tłumacz przebiera niekiedy miarkę. Oto kilka przykładów:
a) Jeśli autor mówi o siostrze Krulla, że jest to *„ein fleischlich gesinnte
Geschöpf"*, to idzie tu o „zmysłowe stworzenie", a nie o „cieleśnie usposo
bione stworzenie" (str. 18).

b) Jeśli Krull jest chory, to nie ma powodu robić z niego „obłożnie chorego" (str. 44).
c) *„Das Verhängnis hatte seinen Lauf genommen"* — wystarczy „rozpętało się nieszczęście", po co owo „rozpętała się niszcząca moc losu" (str. 67).
d) *„Der zuständige Pfarrer"* — to „właściwy proboszcz", a nie „włodarzący nam od niedawna proboszcz" (str. 76).
e) *„Meine Männlichkeit geriet in den bedrängensten Aufstand"* — to wcale nie: „moja gwałtownie obudzona męskość stanęła dęba"(?) (str. 221).
f) Mann opisuje spacer w Lizbonie. Dosłowny przekład brzmi: „Szliśmy, zmieniając kolejność: niekiedy Dom Miguel i ja kroczyliśmy u boku senhory Kukułki, a Zouzou dreptała przed nami. Czasami znajdowałem się sam obok dumnej pani...". Tłumacz: „Kroczyliśmy w zmiennym szyku: nieraz zdarzało się Dom Miguelowi i mnie iść na flankach(?) senhory Katschki, podczas gdy Zouzou fruwała tu i tam przed nami..." (o zmianie nazwiska za chwilę).

Przykłady można mnożyć. Kwiecisty styl Krulla tłumacz jeszcze potęguje. A to niedobrze.

Wreszcie jeden protest. Tłumacz zmienia nazwisko lizbońskiego paleontologa z Kukułki (Kuckuck) na „Katschka". Prawdopodobnie tylko dla jednego żartu. Kiedy Krull rozmawia z Kukułką, wyrywa mu się raz jeden słowo *„zum Kuckuck"* (do licha). Tłumacz chce utrzymać grę słów i robi z Kukułki „Katschkę", by Krull mógł rzec: „Niech to kaczka kopnie" (mówi się notabene: niech to gęś kopnie). Zresztą, Krull i Kukułka są Niemcami i mówią po niemiecku, a słowo „Katschka" w tym języku nic nie znaczy. Wszystko to nie ma sensu. Nazwisk nie trzeba zmieniać, chyba że zachodzą osobliwe względy (Grzegorz Dyndała), ale to już inna historia.

2. Tłumacz archaizuje i często posługuje się młodopolskim językiem. Owe ciżby, gęstwy, niszczące moce losu, odpocznienia itd. nie odpowiadają słownictwu Manna. Nie mają również uzasadnienia *deminutiva*, których w oryginale niesposób się dopatrzeć, wszystkie te żołądeczki, ślepki, dzionki, Zuzulki (zamiast Zouzou) idą na ryzyko tłumacza, a nie autora.

3. Trzeba będzie skorygować nieścisłości znaczeniowe (jest ich mało). Przykład: na str. 463 czytamy: „Jakiś puszczyk mógłby przecież kwilić, że cała przyroda nie jest na tej ziemi niczym innym, jak tylko zgnilizną i pleśnią..." Puszczyki na ogół nie zajmują się sprawami filozoficznymi. Początek tego zdania winien brzmieć: „Jakiś dziwak mógłby rzec..." (*Kauz* znaczy puszczyk i dziwak).

Poza tym czekają na poprawę grzechy przeciwko składni i poprawności językowej, których jest wiele.

R. K.

Jarosław Iwaszkiewicz

MŁODY ŻEROMSKI

Wiadomo, że młodość Żeromskiego przypadła na najcięższy okres bezna dziejności, jaki przeżywała nasza ojczyzna. Druga połowa XIX wieku, toż grób prawdziwy. Nic też dziwnego, że rozważania młodego Stefana nad ty grobem tchną naiwnym, ale bezdennym pesymizmem. W pesymizmie ty dostrzegamy embriony przyszłych rzutów, przyszłych fresków, przyszły utopii. Oto uwagi na temat ruin w Chęcinach, które są do dziś dnia jedny z najwspanialszych pejzaży naszej ojczyzny: „Marzące piękno, groźna posta niewzruszona potęga, a w gruncie gruz i popiół są podobnymi tak rażąco d naszej przeszłej wielkości, z której w rzeczywistości nie ma pożytku ani z jeden grosz...".

Toteż trzeba stwierdzić, że wielkie trzy tomy *Dzienników* oddychają na głębszym smutkiem. Do wrażenia tego przyczynia się szczególnie nieszczęśliw układ życia osobistego najwcześniejszych lat pisarza. Gdy porównamy z mł dością jego szczęśliwą, spokojną starość, pełną dojrzałej pogody, rodzinn miłości i pogardy dla niepokojącej go zgrai pismaków — ogarnia nas lę przed tą samotną młodością. Jedyną dla tej młodości pociechą, jedyn ucieczką od przenikliwej samotności były te zeszyciki, gdzie pięknym, rów nym pismem zapisywał Żeromski swe myśli, uczucia, wrażenia — rozmow z samym sobą. Zadziwia nas ilość zapisów robionych przez Żeromskieg w ciągu jednego dnia: powracał do swoich zeszytów wielokrotnie w ciąg doby, zapisywał swoje myśli późno w nocy, nad ranem; wśród nocy głodu lu po morderczych przeżyciach miłosnych znajdował w sobie dość siły, ab zanotować parę zdań. Świadczy to o wadze, jaką do tych zapisek przy wiązywał; mówi to wyraźnie, za jak ważny materiał uważał swoje przeżyci młodzieńcze i jak ich odbicie na papierze wysoko cenił.

Nic w tym nie ma dziwnego. W *Dziennikach* Żeromskiego odbiła się cał burzliwa dusza pisarza, którego okoliczności skazywały na wegetację w ma łym miasteczku, potem w prowincjonalnej stolicy, wreszcie w ziemiańskic domach, gdzie styl życia nie zmienił się od XVII wieku. Wszędzie tam Żeromski buntował się przeciwko otoczeniu, okolicznościom, warunkom i te młodociany bunt, pełen ognia, sprawia, że możemy mówić o *Dziennikach* jak o nowym, nieznanym, l i t e r a c k i m dziele Stefana Żeromskiego.

Daje nam do tego prawo zarówno potężny rozmiar tego buntowniczeg

młodego dzieła, jak i jego olbrzymia wartość poetycka. Ośmielę się powtórzyć tu moje twierdzenie, wypowiedziane już gdzie indziej, że w *Dziennikach* Żeromskiego zyskujemy jedno z najwybitniejszych literackich dzieł autora *Syzyfowych prac.*

Stefan Żeromski był — jak zresztą bardzo wielu naszych pisarzy — naturą głęboko amuzykalną. Używam tutaj tego określenia nie w tym znaczeniu, że się nie znał na muzyce, że nie mógł się rozkoszować jej stroną ekspresyjną. Przeciwnie, niejednokrotnie zwracamy uwagę na głębokie przeniknięcie „ducha muzyki" wyrazistej do literackiego dzieła Żeromskiego. Gdzieś nawet porównałem namiętny napór jego prozy do naporu, do ciśnienia muzyki Karola Szymanowskiego. Mówiąc o amuzykalności Żeromskiego chodzi mi o inny aspekt pojmowania muzyki (mógłbym tu powiedzieć inaczej: pojmowania matematyki) — mianowicie o chwytanie istoty konstrukcji, istoty kompozycji. Żeromski był pozbawiony zmysłu kompozycji. Odbija się to nader boleśnie na większości jego dzieł. Znane to było zresztą od dawna i powtarzane przez niejednego krytyka, który o Żeromskim pisał. *Dzienniki* jednak dostarczają tej tezie nieodpartych dowodów: tam, gdzie materiał życiowy nie wymaga transpozycji, gdzie podawany jest nie przestawiony, nie układany w mozaikę faktów czy w deseń wielkich płaszczyzn — po prostu „jak idzie" — sprawia największe, najbardziej arstystyczne wrażenie.

W *Dziennikach* mamy do czynienia z najbardziej bezpośrednimi notatkami życia, z zatrzymywaniem przelotnych chwil, spotkań, krajobrazów, wrażeń, zachodów słońca, uśmiechów kobiet — wszystkiego, co na tym padole łez jest okrasą, ozdobą, pięknem. Opisy przyrody, jakie spotykamy na stronach *Dzienników*, nie mają żadnej funkcji: ani podkreślają nastroje, ani są tłem zdarzeń, ani symbolem — jak w „literackich" powieściach Żeromskiego. Są po prostu zatrzymaniem mijających chwil, migawkami aparatu fotograficznego. I może dlatego są tak osobliwie piękne. Opisy przyrody z Szulmierza — w drugim tomie *Dzienników* — znajdują nawet w tak pospolitym krajobrazie, jak krajobraz okolic Opinogóry, niebywałe kolory. Opisy burzy, wiatru w lesie, deszczu — to małe arcydzieła. Cały zapis z 3.VIII (1887) zaczynający się od słów: „Wielki las jest zupełnie podobny do miłości" — to bezpretensjonalna, ale wzruszająca poezja prozą. Bez *Dzienników* nie można mówić o prozie Żeromskiego.

Niewątpliwie *Dzienniki* są zbiorem szkiców z natury, które służyły Żeromskiemu do malowania wielkich obrazów. Dla przyszłego badacza skarbiec to prawdziwy: można pochwycić notowanie motywów na gorącym uczynku i porównywać potem przetworzenie tych motywów w utworach powieściowych, dramatach czy opowiadaniach. Najciekawsze jest chyba to, że motywy wczesnej młodości odżyją z niebywale plastyczną, narzucającą się siłą nawet w ostatniej powieści Żeromskiego, w *Przedwiośniu.*

Ktoś kiedyś powiedział, że Żeromski pisząc swe utwory „zaglądał" do swoich *Dzienników*, niby do notatek. Zdaje mi się, że nie odpowiada to rzeczywistości. Autor takich słów nie zdaje sobie sprawy z istoty procesu twórczego. Chodzi o to, że pewne pierwsze sformułowania zapadają tak głęboko w mózg twórcy, odbijają się jak klisze fotograficzne (znowu to narzucające się porównanie), że pisarz powtarza je bezwiednie, używa ich w tym samym

kształcie — nawet parokrotnie. (Patrz np. Nałkowskiej *Widzenie bliskie i dalekie.)*

Na przykład epizod z załamaniem się lodu pod saniami i wyniesieniem podróżnych przez chłopów na własnych plecach, zapisany na gorąco w dzienniku, zużytkowany prawie w tym samym kształcie w opowiadaniu, pan Stefan opowiadał mi w Ziemiańskiej pod koniec życia, powtarzając właściwie już tylko słowa zapisane przed wieloma laty. Trudno sobie wyobrazić, aby akurat przed pójściem do kawiarni Żeromski „zaglądał" do swego dziennika w poszukiwaniu tematu opowiadań. „Notatnik pamięci" — jak mówi Hamlet, jest zawsze najlepszym notatnikiem pisarza, a powrót do raz skrystalizowanych sformułowań tajemnicą plastycznego widzenia.

W *Dziennikach* odnajdujemy olbrzymią ilość pierwszych sformułowań, które potem jak echa pobrzmiewają w dojrzałych dziełach Żeromskiego i stanowią jakby punkty, z których przeprowadzone na peryferie linie łączyłyby *Dzienniki* z większością, jeżeli nie z wszystkimi dziełami pisarza. *Dzienniki* stają się przez to pozycją centralną, bez której starannego przestudiowania nie będzie możliwe dokładne poznanie psychiki Żeromskiego. Żeromskiego jako twórcy i jako człowieka. Dla badania genezy i rozwoju (a także perseweracji) niektórych jego pomysłów jest to źródło niezastąpione. Uparta „ciekawość poznawania, zestawiania, rozbioru charakterów ludzkich", z której Żeromski tak wcześnie zdaje sobie sprawę, płata mu w twórczości sporo figli. Zwłaszcza owo „zestawianie" — to znaczy komponowanie.

Wszystko, co Żeromski bierze z życia, co żywcem wyrywa z kart *Dzienników*, traci rumieńce świeżości przez owo właśnie zestawianie, przekładanie, przez podkładanie pod obrazy znaczeń, przez przerysowywanie ujrzanych i zapamiętanych twarzy i obrazów, przerysowywanie liniami w stylu secesyjnym. Dzięki właśnie *Dziennikom* — dzięki ich niepodrabianej prawdzie — możemy wyraźnie skonstatować, jak bardzo szkodziło prawdziwym motywom, podpatrzonym i zanotowanym przez Żeromskiego, ich literackie opracowywanie.

Myślę, że jest to w gruncie rzeczy właściwość wszystkich pisarzy. Ostateczna redakcja staje się redukcją, czyli zubożeniem. Czasem, gdy wygrywa na tym kompozycja (np. paralela *Jean Santeuil* i *A la recherche* u Prousta), zubożenie to opłaca się stokrotnie; gdy tej harmonii muzycznych płaszczyzn utworu zabraknie — żałujemy pięknego surowca. Tak jest bardzo często u Żeromskiego.

Nie zawsze jednak. Z jednego życiowego surowca zawsze potrafi Żeromski stworzyć piękną literaturę: z romansu. Toteż treść miłosna *Dzienników* Żeromskiego jest ich najbardziej wzruszającą kartą. Żeromski potrafi opisywać swe uczucia miłosne z taką niezwykłą szczerością, jakiej nie znajdujemy w jego powieściach i opowiadaniach. Więzy konwenansu były tak bardzo silne w tej epoce, kiedy tworzył Żeromski — że strony, które w intymnych kajetach przypominały *Kochanka lady Chaterley*, w powieściach przybierały postać „przyzwoitą". Żeromski zdawał sobie sprawę ze swej uległości.

„Das ewig weibliche" było dla Żeromskiego żywiołem, bez którego nie mógł istnieć. Pomiędzy nim a przeciętnym młodym człowiekiem ta tylko różnica, że młody Stefan i czuje intensywniej, i szczerzej się do tego przyznaje. Kwestia szczerości *Dzienników* Żeromskiego wymaga osobnego omówienia. Porównywano ją do szczerości Prousta i Amiela, do szczerości nawet Jean

Jacques'a Rousseau. Jest to jednak szczerość... Żeromskiego. Ma ona swój osobisty koloryt, zupełnie też specjalnie zabarwia intymne karty zeszycików przyszłego autora *Popiołów*.

Do szczerości wypowiedzi autorskich Żeromski zdaje się przywiązywać dużą wagę. Głównie chyba za ową szczerość uważał prawdomówność w dziedzinie spraw erotycznych i cenił ją zwłaszcza u młodych autorów. Chociaż w swych utworach „literackich" tak pojmowaną szczerość dość daleko posuwał — jednak było mu jej za mało. Konwenans ciążył na nim i przyznać trzeba, że skrzywiał nieco erotyzm Żeromskiego. Chwilami jest on bardzo piękny, chwilami tonie we frazesie. Zbyt często musiał uważać na „czołobitność wobec krytyka". A przecie w ostatnim swoim dziele pisał:

„I tutaj, w tym poziomym i przyziemnym uprzytomnieniu „przedwiośnia" żywota, najistotniejszy, najzdrowszy, najtęższy obraz przedwiośnia i zdrową, tryskającą życiem treść jego musimy zamknąć na klucz i pozostawić niezdrowej, zepsutej, pełnej cynizmu „domyślności" czytelnika (-czki)."

Całe *Dzienniki* przewiane są powiewem owego przedwiośnia, zdrowego (mimo wszystko) i tryskającego życiem. Przewiane są pięknym, porywającym wiatrem szczerości — trzeba przyznać, że mało w tych *Dziennikach* liczy Żeromski na domyślność czytelników i całkiem bezpośrednio stawia wszystkie kropki nad wszystkimi i. Wydaje mi się, że to właśnie stanowi główny czar tej wspaniałej książki.

Oczywiście, może moglibyśmy się obyć bez pewnych drastycznych opisów. Jakie jednak jest charakterystyczne dla całego usposobienia autora *Nawracania Judasza* to, że przy każdej miłostce, każdym nowym buziaku, który rumieni się na jego widok, Żeromskiemu wydaje się, że to jest „już właśnie to" — wielka, wspaniała, odnawiająca wszystko miłość.

Pierwszy tom *Dzienników* poprzedza fotografia szkolna *Żeromskiego*, zapewne w wieku lat dwudziestu. Cóż za wspaniała twarz romantycznego młodzieńca. W chmurnych oczach mieszka marzenie o wolności, o walce, o poświęceniu dla ojczyzny, w zmysłowych ustach ocienionych uwodzicielskim wąsikiem wszystko to, czym buchał ten nieposkromiony temperament. Patrząc na tę fotografię rozumiemy, z jakich elementów składała się owa zadziwiająca, tak bardzo polska indywidualność autora *Dziejów grzechu*, i rozumiemy namiętności, jakie nim miotały — i nawet ów brak kompozycyjnej równowagi u człowieka, w którym uczucia płonęły jak żagiew na wichrze.

Z tej namiętności utkany jest najpiękniejszy wątek *Dzienników*, dzieje miłości Żeromskiego do Heleny R. (ostatni tom rozwiązuje ten kryptonim) — do siostry jego macochy. Niedawno przejeżdżałem przez Białą Podlaską i z dziwnymi uczuciami patrzyłem na dworzec kolejowy i na mieszkanie naczelnika stacji, mieszczące się nad biurami stacyjnymi. Sytuacja naczelnika stacji była i wówczas bardzo skromna. I w tym przebanalnym otoczeniu, w tym mieszkaneczku — gorzał wulkan uczucia, palił się młodzieniec, który potrafił już wówczas takich dobierać słów, aby swoje czucia odmalować. Potrafił jednocześnie malować takie obrazki, piękne niby pierwsze obrazy Podkowińskiego, jak ten, już przeze mnie gdzieś przytaczany, niezapomniany opis spaceru z bukiecikiem kłosów — zupełny jakiś Flaubert. Nie, raczej Monet, bo będący odbiciem prawdziwego, naprawdę istniejącego momentu życia.

Miłość do skromnej naczelnikowej jest treścią — w gruncie rzeczy — całego pamiętnika; jest jednym wielkim hymnem młodego serca na cześć kobiety. Dziwnie to ubogie i smutne zarazem, naczelnikowa ma swego naczelnika, rodzi mu dzieci — a zawsze gdzieś pod ręką trzyma tego pięknego Stefana, dla którego chciałaby być wszystkim, a jest niczym. Ta pierwsza, młodzieńcza, „wielka" miłość jest mieszaniną zmysłowości i imaginacji. Obraz Heleny staje się chwilami czymś zupełnie wymyślonym i realizacje (jak wszelkie realizacje) rozczarowują Stefana. Stara się sobie tę miłość wytłumaczyć i znowu porywa go wicher, który, chociaż jest wichrem Ogrodu Saskiego i Dworca Petersburskiej Kolei Żelaznej, dmie równie silnie jak wicher, który gnał okręt Tristana z Irlandii do Tyntagielu.

Scena, kiedy młody student biegnie przez most Kierbedzia, kiedy gna, aby pożegnać ukochaną, nie mając grosza, aby móc jakoś na dworzec dojechać — i dopada za późno, widząc już odchodzący pociąg i zadziwioną Helenę w oknie wagonu — nie ma sobie równej w całej literackiej twórczości Żeromskiego. Życie w *Dziennikach* zbyt często bierze górę nad literaturą.

I jakie piękne jest stopniowe wyciszanie tego uczucia, wygasanie — i rodzenie się z bezładnej trochę młodocianej erotyki sprawy najważniejszej — małżeństwa.

Nikt nigdy nic tak pięknie nie skomponuje, jak życie. Zakończenie trzeciego tomu *Dzienników*, które jest w ogóle końcem notatek Żeromskiego, brzmi jak finał zacichającej symfonii. Sposób, w jaki zjawia się w życiu Żeromskiego kobieta, która będzie jego żoną, jest wręcz zadziwiający: bowiem wpierw rodzi się ich przyjaźń, a potem miłość. Ten sam pan Stefan, który latał za wszystkimi spódniczkami, który za każdą się ogląda, ulega zwyczajnemu czarowi swej swatki i powiada, jak w starej powiastce: „panie swacie, wolę za cię".

I wtedy, kiedy Żeromski odnajduje kogoś, z kim może rozmawiać i do kogo pisywać, umiera dzienniczek. Niepotrzebne są karty jego dla pisarza, który przestał być samotny. Burze życiowe odtąd innych nabierają kształtów — Żeromski staje się pisarzem — i dziennik więdnie, odpada jak niepotrzebny kwiat. Dojrzewa życie — dojrzewa owoc. To, co notował zgorączkowany, samotny, rozkochany młodzieniec, staje się tylko preludium, staje się ulubionym pojęciem Żeromskiego — przedwiośniem. Potem przyjdzie piękny maj i żmudne lato, i trudna jesień, i nowe życie — ale do tego przedwiośnia już nigdy nie można będzie wrócić.

I to właśnie wiosenne upojenie bujnej, mocnej młodości nadaje kartom *Dzienników* ich jedyne brzmienie, walor niczym nie zastąpiony. Jak w zarodku trwają w nich dzieła Żeromskiego, trwa jego święta naiwność i jego pełen ognia zapał, siły jego wszystkie i wszystkie słabości. Sam koncentrat żeromszczyzny.

Może się komuś ta żeromszczyzna nie podobać, może mówić nawet o szkodliwości jej dla „duszy narodu" — trudno jednak odmówić jej cechy jednej: niezwykłego zrośnięcia się z samym bytem, z samą istotą polskości. Może byśmy chcieli widzieć inną Polskę, i inną ją będziemy widzieli, inną budowali. Ale z kart *Dzienników* wyziera nade wszystko ukochane, ubogie, zapłakane, poorane zmarszczkami, naiwne, ale szlachetne oblicze naszej ojczyzny.

Ten głęboki związek Żeromskiego — mimo wszystko — z losami naszego

narodu czyni z jego pierwocin, z jego młodzieńczych zapisków skarb niezmierny naszej literatury. Książkę równie osobliwą, w naszych kronikach literackich rzadko notowaną — jak i obraz naszego życia w ciemnej nocy drugiej połowy XIX wieku. Noc to była głęboka i trzeba było tak namiętnej, tak odartej z kory natury, jaką była natura Żeromskiego, aby wśród tej nocy zabłysnąć gwałtowną błyskawicą.

Jarosław Iwaszkiewicz

Teofil Syga

„DZIENNIKI" ŻEROMSKIEGO

Stefan Żeromski: *Dzienniki.* PAN. Instytut Badań Literackich. Z przedmową Andrzeja Wasilewskiego, przypisami Jerzego Kądzieli. Redaktor naukowy — Ewa Korzeniewska. „Czytelnik". Warszawa. Tom I, 1953, str. 562; tom. II, 1954, str. 642; tom. III, 1956, str. 701.

I

„Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu i nie będzie miało naśladowcy. Chcę pokazać moim bliźnim człowieka w całej prawdzie jego natury; a tym człowiekiem będę ja."

I nieco dalej:

„Powiem głośno: oto co czyniłem, co myślałem, czym byłem. Wyznałem dobre i złe, równie szczerze. Nie przemilczałem nic złego, nie dodałem nic dobrego..."

Tymi słowy rozpoczynają się *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau, będące jednym z najbardziej osobliwych dokumentów, jakie zna literatura światowa; te słowa mogłyby otwierać i *Dzienniki* Stefana Żeromskiego.

Między obu dokumentami dużo jest zbieżności, lecz i ta podstawowa różnica, że Rousseau rozpoczyna pisać swe dzieło dobrze po pięćdziesiątce, z wyraźnym celem przekazania swego „życiorysu" potomności, z czego wynikać mógł pewien mimowolny „retusz", podczas gdy Żeromski zabiera się do *Dzienników* w osiemnastym roku życia, najprawdopodobniej bez zamiaru, przynajmniej w owej chwili, ogłoszenia ich kiedykolwiek drukiem. Tyle co do intencjonalnej szczerości obu pisarzy, a chociaż porównawcza analiza tych dwóch dzieł byłaby zajęciem wdzięcznym, poprzestańmy bez fałszywego wstydu na stwierdzeniu, że wyznania polskiego pisarza wydają się ciekawsze, bogatsze i bardziej bezpośrednie, więc szczersze. Rousseau komponował utwór literacki, Żeromski zostawił po sobie luźne kartki wyznań.

W literaturze polskiej są *Dzienniki* prawdziwą rewelacją; rewelacją tym większą, że można i należy je oglądać w trzech polach widzenia: same przez się są znakomitym — choć rozbitym na człony — utworem literackim, rodzajem opowieści autobiograficznej, są obrazem historyczno-obyczajowym

Polski z końca ubiegłego wieku (lata 1882-1891) i jej życia umysłowego i społecznego, wreszcie, są najbardziej wartościowym i najbardziej autentycznym komentarzem do życia i twórczości Żeromskiego.

Krytykę literacką i wielbicieli wielkiego pisarza najżywiej zainteresuje zapewne ów komentarz. Jest to rzecz niesłychanie doniosła: oto dostajemy do rąk klucz otwierający wiele tajemnic warsztatu pisarskiego, *Dziennikami* możemy się posługiwać jak słownikiem przy odczytywaniu tekstu wielu utworów, szczególnie zaś *Syzyfowych prac, Ludzi bezdomnych, Urody życia, Przedwiośnia* i wielu drobniejszych opowiadań. Stajemy tedy wobec szczególnego wypadku nasycenia literatury realizmem, podobnym temu, jakim posługiwał się Mickiewicz. Nie lubił on, jak wiadomo, opisywać miejsc, których nie ma na mapie, i ludzi, którzy nie istnieli. W jeszcze większym być może stopniu właściwość ta czy upodobanie cechuje Żeromskiego.

Spróbuję tę rzecz przedstawić plastyczniej, na kilku przykładach. Oto porządek dnia ucznia — Stefana Żeromskiego, porządek zanotowany w jego *Dzienniku:* „Rano o 8½ w kościele pod chórem. Spotykam tam zawsze staruszka jakiegoś, który, gdy ja przychodzę, klęczy już w kąciku i modli się..." A Marcinek z *Syzyfowych prac* widzi także obok siebie współtowarzysza modlitw: „Codziennie o tej samej porze, do tejże kruchty przychodziło pewne «indywiduum» [...]. Nikłe promyki wczesnego słońca, przebiwszy kolorowe szyby wysoko umieszczonych okien, wchodziły do ciemnego przejścia, oświetlały łysą czaszkę i uwiędłą szyję starego człowieka..."

W innym miejscu *Dziennika:* „Mówiłem z algebry. Przed zaczęciem lekcji jakby przeczuciem jakim wiedziony pomodliłem się do Matki Najświętszej. Pan Szperl wyrwał mnie. Stojąc już przy tablicy westchnąłem do mej Matki i lekcja poszła wybornie [...] stale wierzę w opiekę mej Matki nade mną..." Wierzy w nią i Marcinek z *Syzyfowych prac:* „Nie był wówczas sam, jak dawniej, nie czuł żadnego opuszczenia. Jego zmarła matka — żyła, wiedziała o wszystkich troskach, smutkach i radościach..." Wreszcie i opowieść o księżniczce Oldze przeszczepiona jest w odpowiedzi ucznia z *Dziennika* do powieści. Mówić by może należało o samym pomyśle utworu, o cechach bohaterów — lecz przytaczam umyślnie szczegóły, gdyż dadzą się one łatwiej sprawdzić.

Jeszcze bardziej uderzające podobieństwo odnajdujemy między opisem nieznajomej z 6 — XI tomiku *Dzienników* (już warszawskich) a bohaterką noweli *Siłaczka.* „Wyszedłem z domu po dziewiątej — to są słowa *Dziennika* — wiedziałem, że ją spotkam. Nie marzę o jej mądrym uśmiechu, o mądrej głębi jej oczu, bo ciągle je widzę. [...] Nosi, a właściwie dziś miała na głowie miękki, perski «baszłyk», te same troszkę za duże i spadające kalosze, ręce wciśnięte w mufkę, włosy zaplecione w jeden warkocz — a jakże długie i jak świecące w słońcu są te włosy... Nie ma chyba lat ośmnastu, a wygląda na starą pannę. Jakieś papiery, arkusze zapisane szerokim pismem i książkę niosła pod pachą."

Te same warszawskie ulice widzą powieściową Siłaczkę o długim, ciężkim warkoczu: „Nie miała więcej nad siedemnaście lat, a wyglądała jak stare pannisko, w baszłyku zarzuconym niedbale na futrzaną czapkę, w kaloszach za dużych trochę na jej małe nogi". I te same mądre oczy. Więc doprawdy, to nagromadzenie identycznych szczegółów w obu opisach pozwa-

la przypuszczać, że nie są to już nawet wspomnienia z „kraju lat dziecinnych", taką mozaikę trudno uchwycić pamięcią, lecz posługiwanie się przy tworzeniu obrazu literackiego notatkami z wczesnych *Dzienników*.

Oczywiście, sprawy nie wyczerpuje zbieżność opisów, choć tych jest najwięcej. Zwłaszcza opisów przyrody. Uważny czytelnik odkryje bez trudu wszystkie owe aleje grabowe, lasy, strumyki z *Popiołów*, z *Ludzi bezdomnych*, z *Urody życia* — miejsca uwidocznione na mapie, a zauważone już w *Dziennikach*.

Niekiedy odnajdujemy to pokrewieństwo i w sytuacjach powieściowych: „Tam z byle jakiego powodu — czytamy w *Dziennikach* — zacznę z nim sprzeczkę — nazwę go Żydziakiem lub czymś w tym guście. Odpowie prawdopodobnie głupstwo. Wtedy dam mu w papę. Jego rycerskie zapędy podszepną mu coś o pojedynku..." A w *Urodzie życia* młody Rozłucki postanawia: „Z błahego powodu uderzę w twarz von Dahla, jutro stanę do pojedynku i dam się zabić". Podobną genealogię ma piesza wędrówka Radka *(Syzyfowe prace)* po naukę do miasta — pod dniem 27 sierpnia 1883 notuje młody Żeromski: „Piechotą poszedłem do Górna, by się z Włodkiem do Kielc zabrać...".

Także i osoby powieściowe mają swój udokumentowany rodowód: generał Wojciech Ostrowski, któremu rozstrzelano bratanka, objawi się nam później w postaci zdymisjonowanego generała rosyjskiego w *Urodzie życia:* właścicielka domu, upamiętniona w *Dziennikach* z racji swej dokuczliwości w domaganiu się pieniędzy za komorne, odnajdzie się w *Sidłach niedoli*, a pobity chłop — w *Zapomnieniu*.

Czasem już nie fragment, lecz całe opowiadanie zostanie odtworzone z zapisanej w młodości obserwacji. Tak stanie się z krótkim szkicem — *Ach! Gdybym kiedy dożył tej pociechy...* Różnica będzie tu polegała tylko na tym, iż w *Dziennikach* chłopi słuchają *Potopu*, zdając „rachunek przed Sienkiewiczem z uczuć polskich", w opowiadaniu zdają go przed Mickiewiczem, który do nich przemawia księgami *Pana Tadeusza*. Na podstawie osobistych przeżyć powstała również dramatyczna scena miłosna, rozgrywająca się w warszawskim Saskim Ogrodzie; nie trudno odnaleźć podobną sytuację i podobny dialog, odtworzone po wielu, wielu latach w *Przedwiośniu* między Czarusiem i Laurą. Takich analogii jest mnóstwo.

Mówiłem na początku, że *Dzienniki* są komentarzem nie tylko do twórczości, lecz i do życia pisarza. Z bezwzględną prawdą obnażają jego duszę, jego sposób myślenia, poglądy, wiedzę, ideały, jego cierpienia i upodobania. Karta za kartą — śledzimy rozwój umysłowy młodego pisarza, dowiadujemy się, co czyta, jakie ma plany literackie i życiowe, a przede wszystkim mierzymy *Dziennikami*, jak dokładnym termometrem, stopnie wysokiej, nadmiernej może nawet uczuciowości, objawianej zarówno w sprawach osobistych jak i ogólnych. I dopiero dzięki *Dziennikom* możemy w pełni zrozumieć Judymów, Rozłuckich, Przełęckich — w ich bowiem osoby wciela się sam Żeromski ze swym rozdartym, nienasyconym sercem, z umiłowaniem narodu i wolności, z głęboką troską o los każdego pokrzywdzonego, z pasją społecznika. Jest nim bowiem autor *Przepióreczki* nie tylko w swym pisarstwie, lecz i w życiu osobistym. Chory, osłabiony z głodu, z dna cierpienia i poniżenia — nie, nie są to słowa patetyczne, są prawdziwe — wy-

rywa się do działania, będącego wówczas największą jego namiętnością. Jest nią potajemna praca oświatowa wśród dzieci i robotników. A kiedy trapią go myśli samobójcze, a trapią go dość często, znajduje siłę, która go krzepi, ideę przywracającą sens życiu. „Nie — zawoła w chwili rozpaczy — jest na ziemi tarcza przeciw samobójstwu, jest ręka ratunku, jest zażegnanie rozpaczy — nazywa się: ojczyzna. Za wyciągającym rękę po śmierć trzeba chodzić i powtarzać słowa Kościuszki: «Boże, pozwól mi umrzeć za nią»".

Lektura *Dzienników* umacnia w nas tę pewność, że najgłębsze współczucie już nie tylko dla człowieka, lecz dla każdej żywej istoty nie jest przeżyciem wyłącznie literackim ich autora. Niech wie czytelnik opowiadania *Zapomnienie,* litujący się nad wronimi pisklętami, że dramatyczną wersję tego przeżycia, pisaną pod bezpośrednim wrażeniem, znajdzie w *Dziennikach.* Chłopak z Oleśnicy „długim kijem wyrzucał młode wrony. Wielkie te pisklęta spadały na ziemię jak kamienie — z głuchym łoskotem. Matka wrona miotała się jak obłąkana, siadała mu niemal na ramionach, czepiała się dziobem kija, z obwisłymi skrzydłami siadała naprzeciw niego na gałęzi i krakała wysilonym, przebrzydłym głosem, jak każdy głos rozpaczy". A później: „Wróciła na noc do pustego gniazda i siedzi tam sama jedna. Cóż jej z pieśni słowika, z rosy nocnej?... Walka z miłością to walka niemal z życiem, bo miłość jest życia rdzeniem. Jakże przeżyć wronie tę noc? Musi zapomnieć, zapomnieć, że miała gniazdo, zapomnieć, że była matką wczoraj, dziś rano, dziś w południe, zapomnieć o minucie, kiedy patrzała na śmierć dzieci".

Przytoczyłem tych kilka zdań jeszcze z innego powodu; chcę po prostu zwrócić uwagę na oryginalność i piękno języka młodego Żeromskiego, uderzające już w okresie pisania *Dzienników* (w tym wypadku jest to rok 1889). Znamy ten język z późniejszych utworów literackich, ze zdumieniem jednak stwierdzamy, że jego piękno objawiło się tak wcześnie. I jeżeli jest jakaś prawda w słowach: to urodzony pisarz — prawda taka odnosi się najoczywiściej do autora *Popiołów,* który już w osiemnastym roku życia, gdy mu pisanie odradzano, zanotował w swym seksternie: „Ale nie pisać... nie — nie mam siły". I w przeczuciu przeznaczenia: „Gdzieby się podziały moje marzenia o tym, bym mógł rozweselać albo raczej rozrzewniać smutnych zawsze ziomków mych...".

Jak w każdym wielkim dziele — a *Dzienniki* są dziełem prawdziwie wielkim, wytrzymującym porównanie z najwybitniejszymi utworami — tak i w tym odkrywamy ogromną różnolitość tonów. Bo choćby humor, i w jakim gatunku! Warto przytoczyć z wielu choćby trzy przykłady. Oto wronie pisklęta udające dorosłe ptaki, oto młode dęby o ufryzowanych zalotnie liściach. A o parę kroków „hałasuje mierny artysta — drozd. Nauczył się jednego trela — ech — jedną gamę umie zaledwie i popisuje się nią ciągle. Zwyczajnie — samouk". Albo: „Gdzieś daleko, w końcu państwa tego leśnego high-life'u, tuli się w cieniu chłopka lasu — sosna. Ciemnobrunatną jej sukmanę dziurawi dzięcioł, latający jak mysz z dołu do góry lub głową na dół [...] Nic go nie obchodzi, zapomina o wszystkim w swym granatowym mundurze: służbę, powiada, pełni. Tymczasem chodzi mu o napchanie własnego żołądka tłuściochami pasożytami, co toczą serce biednej wieśniacz-

ki". Wreszcie: „Na balustradzie balkonu siada po dziesięciu i więcej wróbli Pomimo to, że o dwa kroki jest nasze kawalerskie mieszkanie — przylatują i wróblice. Co prawda — to trudno rozpoznać, która z nich mężatka, która rozwódka, a która panna — zdaje mi się jednak, że wszystkie muszą być mężatki, bo nie uciekają wcale, gdy ja spaceruję w ich obecności (za pozwoleniem!) — w gatkach. Prawda i to, że w tym stroju daję im zwykle okruszyny chleba — przywykły więc albo wstydu w oczach nie mają!".

W *Dziennikach* znajdzie się po trosze wszystko: i próby literackie, i zwierzenia bardzo osobiste, i medytacje na tematy społeczne, i felieton obyczajowy, a w nim często mistrzowsko nakreślony obrazek ulicy warszawskiej lub świetna charakterystyka, np. oddanej przyjaciółki studentów — szwaczki.

Dla badacza upodobań literackich Żeromskiego szczególnie cenne będą nakreślone przezeń sylwetki naszych pisarzy. Autor *Dzienników* jest z usposobienia entuzjastą i najwdzięczniejszym czytelnikiem: zachwyca go niemal każda świeżo przeczytana książka. Kocha utwory Syrokomli, Goszczyńskiego, Słowackiego, Mickiewicza, Świętochowskiego, Dygasińskiego, do łez wzrusza się nad Kraszewskim. Kilka znakomicie napisanych dłuższych szkiców po dziś nie straciło aktualności. W swym entuzjazmie nie jest jednak bezkrytyczny; uwagi są najczęściej trafne, sąd sprawiedliwy, porównania wnikliwe. Rozpatrując np. utwory Ujejskiego i Asnyka i zestawiając je z twórczością Konopnickiej — zauważy, że „tamci przemawiają w imię demokratyzmu z idei, ze szlachetnego poczucia równości, w imię kosmopolityczne cokolwiek — ta musi mówić, bo ją rani, bo ją męczy, dokucza jej nędza chłopa, chłopa — nie chłopka, i chłopa polskiego".

Interesując się teatrem, muzyką, malarstwem, rzeźbą — operuje w swych wyznaniach bardzo szerokim wachlarzem porównań. Po przeczytaniu *Potopu* jest pierwszym, który trafnie zestawi Matejkę z Sienkiewiczem, nazywając obu artystów ludźmi jednej miary. „Sienkiewicz — zapisze — nie umie narysować życia naszych dziadów z XVII wieku ze ścisłością archeologiczną Kraszewskiego — ale umie c z u ć tak, jak czuli tamci. W *Potopie* jest olbrzymie tchnienie minionego wieku [...] Nie opisuje, nie odrysowuje umarłych pokoleń, ale je genialną intuicją stwarza."

Dobiegam końca ogólnych rozważań, a widzę, żem jeno dotknął tematu że nie powiedziałem, czym są dla nas *Dzienniki*. Czymże więc są? Są wielkim utworem, nie dającym się zamknąć w swej nazwie, są dziełem, wymagającym badawczej uwagi historyka literatury. Uderzy go zapewne aktualność uwag Żeromskiego oraz ich przydatność i w naszym obecnym położeniu. Sztuka umiera, gdy zamykają się przed nią wszystkie drogi, jakimi chodziła, sztuka umiera w regułach, w tendencji społecznej, politycznej filozoficznej, zamazującej utwory. „Sienkiewiczowi nie zepsuła *Potopu* żadna idea — toteż on długo pożyje. Nie oglądał się na te przepisy, waruneczki, na te psychologie i konsekwencje głupie, jakimi otoczono każdą książkę, wychodzącą świeżo spod prasy — i dlatego zaszedł wysoko."

Dla szerszego zaś kręgu czytelników *Dzienniki* są romansem, są barwną opowieścią o dziejach serca człowieka poświęconego narodowej służbie. Najlepiej charakteryzuje i określa Żeromskiego oraz jego uczuciowość, jego poglądy i ideały to, co on sam mówił na rozlicznych tajnych zebraniach —

a o czym relacja w *Dziennikach* — o ukochanym przezeń i przez nas poecie. Żąda, „by miłość wszystkiego tego, co nazywamy ojczyzną, zawarta w trzeciej części *Dziadów*, nie umierała w młodym pokoleniu, by się liczyć z nią, by ona była religią pozytywnego pokolenia. Powiedziałem, że pieśń człowieka najwyżej czującego w narodzie — nie jest niczym, jak twierdził Świdziński w roku 63... Żądałem, aby, gdy ktoś traci kraj z oczu, gdy wątpi — szedł do Mickiewicza, gdyż jeśli tam nic nie znajdzie, my więcej mu nic nie damy — wtedy niech idzie: jest dla nas stracony. Naród zabijany musi się bronić, a aby się bronić, musi szukać otuchy — u Mickiewicza ją znajdzie".

Są to, być może, najpiękniejsze słowa, jakimi wyrażono potrzebę serc polskich i wiarę w wielkość społecznej służby poezji.

II

„Pierwsze wydanie *Dzienników* Żeromskiego jest wydaniem krytycznym..." — mówi wydawca na str. 421 tomu pierwszego. Niestety, z tym obowiązującym wielce twierdzeniem kłóci się już *Przedmowa* pióra Andrzeja Wasilewskiego, odbiegająca daleko od norm przyjętych przez badaczy naukowych. Ze smutkiem i, doprawdy, z zażenowaniem kreślę te słowa, lecz — aby nie być gołosłownym — muszę przytoczyć choćby próbkę stylu tej pseudonaukowej rozprawki, w której miast rzeczową argumentacją częściej operuje się inwektywą.

Wolą Żeromskiego jego *Dzienniki* miały być opublikowane nie wcześniej niż w pięćdziesiąt lat po śmierci. Łatwo zrozumieć intencje pisarza. Wasilewski ma jednak w tej sprawie odmienny punkt widzenia. Jeżeli bowiem chodzi o termin publikacji *Dzienników*, orzeka: „Obawa Żeromskiego usprawiedliwiona była w epoce Ferdynanda Hoesicka i innych skandalistów, spełniających zamówienie sensacyjno-ekspresowych potrzeb kulturalnych burżuazji". Cóż, umarli nie mogą się bronić. Gdyby jednak Wasilewski miał w pamięci nie tylko wierszyk Boya, lecz również monografie o Chopinie i Słowackim — może nie potraktowałby tak lekko i z taką pogardą cudzej pracy.

Już to dotychczasowi biografowie Żeromskiego nie potrafili zasłużyć sobie u Wasilewskiego na odrobinę bodaj szacunku. Pisze o nich wszystkich z lekceważeniem, bardzo kategorycznie stwierdzając np., że biografia Noyszewskiego „przynosi w zasadniczej swej treści mieszaninę rzeczywistych faktów, ckliwych impresji i przeważającą mnogość rzeczy nieprawdziwych". Czytelnikowi trudno się chyba będzie opędzić zdumieniu, gdy dostrzeże, że takiego to właśnie biografa od siedmiu boleści, jak Noyszewski, cytuje się następnie w przypisach kilkadziesiąt razy.

Oczywiście, z uwagi na czasy, w jakich opracowywano *Dzienniki*, należałoby może zastosować wobec edytorów „taryfę ulgową". Można tym tłumaczyć dużo, ale nie za dużo.

Muszę wszakże dodać, gwoli sprawiedliwości, że z samym Żeromskim obszedł się Wasilewski znacznie łaskawiej niż z jego biografami. On, Żeromski, tylko „nie potrafił dostrzec perspektyw nowego, porewolucyjnego świata", nie rozumiał rzeczywistości. No i to jeszcze, że: „Obrazki z życia

robotniczego były o tyle blade i utrzymane w tonie mdłego konwenansu mieszczańskiego, że otrzymały negatywne oceny nawet u mieszczańskich redaktorów".

III

„Z szacunku dla woli pisarza — pisze w przedmowie do *Dzienników* A. Wasilewski — ogłoszony tekst pomija sprawy intymno-drastyczne, które zapewne były przyczyną testamentowego warunku" (ogłoszenia *Dzienników* w 50 lat po śmierci autora). Nie wiem, czy w „wydaniu krytycznym" potrzebni są cenzorzy obyczajów, z których tak niemiłosiernie drwił sam Żeromski w przypisku do tekstu w *Przedwiośniu,* narzekając, że nie może iść śladem wielkich ojców twórczości, czczonych powszechnie. No, ale przecież mogły się tam znajdować takie szkaradzieństwa, którym bogobojny IBL nie był w stanie dać swego Imprimatur.

Tak sprawa usypiała aż do czasu wystąpienia na łamach *„Nowin Literackich i Wydawniczych"* Moniki Warneńskiej. Zaczęło się zgoła niewinnie. Warneńska, zaintrygowana spotrzeżeniem, iż znak wykreślenia pojawiał się w opublikowanym tekście *Dzienników* bardzo często w miejscach, gdzie trudno było posądzać Żeromskiego o nieobyczajne zwierzenia, zadała sobie trud porównania autografu pisarza z „wydaniem krytycznym". Wyniki tej konfrontacji przeszły wszelkie oczekiwania.

Skreśleniu uległy dziesiątki zdań i ustępów, zawierających zwierzenia natury zgoła nie „intymnej", lecz społecznej, moralnej, religijnej, politycznej. W zapale zaś karczowania zwrotów drastycznych posunięto się nawet do wyrzucenia cytatu z sonetu Mickiewicza: „Daj mi pierś ucałować... Dobranoc..."

I żeby w tym wszystkim była jakaś myśl, podyktowana choćby złą wolą. Gdzie tam! Nie ma w tym żadnej myśli, żadnej metody, żadnej konsekwencji. Obrona czytelnika przed religianctwem? Ależ nie, zostawia się przecież Boga, Najświętszą i Świętego Wojciecha. Obrona socjalizmu? Atakuje go Żeromski wielokrotnie i tego się nie wykreśla. Więc purytanizm obyczajowy? Także nie, bo wydrukowano wyznania nieporównanie bardziej intymne, opisy znacznie drastyczniejsze. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wiersz Mickiewicza usunięto po prostu przez nieświadomość, która w tym wypadku jest okolicznością ponad miarę obciążającą.

Irytujące są komentarze wykrzyknikowe, szpecące tekst. Wydawca, uzbrojony w słowniki i gramatykę, piętnuje wykrzyknikiem umieszczonym w kwadratowych nawiasach — na znak dezaprobaty — każdą nieprawidłowość językową. I nie zawsze słusznie. Razi go słowo „doróżka", wyrażenie „niedźwiedź salonowy" (i wykrzyknikiem zaznacza swą wiedzę, że to lew powinien się tam znaleźć); niezadowolony jest ze zwrotu: „„trocha filozofii"; nie rozumie, że „kraso Edemu" zostało użyte w wierszu dla rymu; musimy znosić jego gusty, gdy wtrąca do innego wiersza komentarz po imieniu „Ludwino" (czemu Żeromski nie może spieszczać imion kobiecych, skoro ma na to ochotę?), ogłasza natomiast amnestię dla „pantominy".

Aby się nikomu nie działa niezasłużona krzywda — notuję, że redaktorem naukowym „wydania krytycznego" *Dzienników* jest p. Ewa Korzeniewska.

Odrębnego omówienia wymaga sprawa bardzo obszernych Przypisów. Autorowi ich, Jerzemu Kądzieli, nie można odmówić pracowitości, toteż zawdzięczamy mu niejedną cenną informację. Są jednak i liczne zastrzeżenia; niektóre, przykładowo, wysunę.

Więc przede wszystkim kwestia: c o się objaśnia i k o m u się objaśnia. Bardzo dużo przypisów świadczy o tym, że są one przygotowane dla czytelnika wykształconego, obok nich jednak znajdujemy mnóstwo objaśnień zbędnych. W wydaniu krytycznym przecież, nie popularnym, nie widzę żadnej potrzeby objaśniania znaczenia takich wyrazów, jak: troglodyci, minstrele, sumy neapolitańskie, chlamida, falanga, areopag, Helwetia, Tantal, Pigmalion, Kleopatra, Eol, Ananke, Ikar, Rubens, Fidiasz, Alma Mater, Alcybiades, Messalina itp. Ta niezbyt uczona uczoność wywołuje niekiedy efekty wręcz humorystyczne, jak np. w przypisie, który wyjaśnia, że Byronowski Kain jest to „bohater poematu Byrona". Trud to daremny, a czyż trzeba dodawać, iż poświęca mu się dużo fatygi kosztem potrzebnej w takim wydaniu informacji (choćby o losie młodzieńczych utworów Żeromskiego).

Komentarze do nazwisk osób występujących na kartach *Dzienników* rażą brakiem metody i proporcji; można by podejrzewać, że uzależnione są od ilości tekstu w encyklopedii, raz mniej, raz więcej, jak Bóg da.

Określeń: „może", „zapewne" wolno w przypisach używać tylko w tych wypadkach, gdy objaśniany tekst niezbędnie tego wymaga, gdy komentator musi sięgać do przypuszczeń. Tymczasem dociekania, w jakim wydaniu Żeromski czytał wspomnianą w *Dziennikach* książkę, nie wynikają z takiej konieczności, będąc jedynie zbędnym popisem podręcznikowej erudycji. Przykłady: „Żeromski mógł ten utwór znaleźć w I tomiku *Liry Polskiej* Leśmiana"; „Żeromski nabył sobie zapewne egzemplarz *Zbójców* w przekładzie polskim w wydaniu Biblioteki „Mrówki" nr nr 181—183: *Zbójcy*, widowisko dramatyczne w 5 aktach, Lwów 1883 (bez wymienienia tłumacza)"; *Don Kichota* „mógł Żeromski poznać w polskim przekładzie Zakrzewskiego (1855 r.) lub w jakimś przekładzie rosyjskim, znane mu były zapewne...". Mógł, zapewne, w jakimś — i to wszystko z powodu westchnienia Żeromskiego, że wygląda jak Don Kichot. I po cóż te szczegóły bibliograficzne, skoro nie wiemy nawet, czy Żeromski wówczas w ogóle czytał *Don Kichota*? Nie są to rzeczy bez znaczenia, bowiem przypisy rozmnożyły się w t y s i ą c e. Gdy autor *Dzienników* bez troski o swego przyszłego wydawcę rzuci jakiś szczegół o nieustalonej ścisłości, wnet oczywiście rozpoczynają się rozważania. Żeromski notuje na przykład: „Oddałem p. Bemowi Lelewela". Jakaż to gratka dla komentatora tego wydarzenia! Naprzód zauważy domyślnie, że „chodzi zapewne o jakieś dzieło Lelewela dotyczące pierwotnych dziejów Słowiańszczyzny", a później już z towarzyską swobodą pocznie odgadywać jego tytuł: „Może więc *Cześć bałwochwalcza...*", „albo *Dzieje Litwy...*", „albo wreszcie *Polska wieków średnich...*". Nie może sobie przy tej okazji odmówić przyjemności podania roku i miejsca wydania, nazwiska wydawcy oraz ilości tomów każdego z tych przypuszczalnych dzieł, które Żeromski oddał p. Bemowi.

Albo: Żeromski, przepisując tekst cudzy, znany nam wyjątek z Turgeniewa, skrócił nieco tekst. Komentator oblicza, sprawdza, sumuje i przekazuje nam cenną wiadomość, iż brak tam dziesięciu wierszy.

Są i rozważania z dziedziny wpływologii. Mówiąc o ojczyźnie, Żeromski wyrazi się, że przyjaciele „mogliby o mnie powiedzieć, żem ją kochał..." Ha, nie można pominąć takiej okazji. Komentator zabiera się do dzieła. Ojczyzna? Szuka, znajduje: wygląda mu to „na bardzo swobodną parafrazę następujących wierszy z *Testamentu* Słowackiego" (przytacza je). Przyjaciele? Jest coś i o nich. Więc cytuje: „Niech przyjaciele moi w nocy się zgromadzą...".

Ośmieszam komentatora? A niech mnie Bóg broni! To, co wytykam, dotyczy tylko metody, a raczej — jeśli tak wolno powiedzieć — jej nieobecności w tym wydaniu „na każdym miejscu i o każdej dobie".

Można by w ogóle zaryzykować twierdzenie, że usunięcie większości przypisów nie byłoby żadną stratą. Komu bowiem potrzebny jest taki np. wysiłek komentatora: Żeromski mówi w tekście z intencją zrozumiałą dla każdego, że „Jeśli chodzi o rozbudzenie patriotyzmu, to trzeba postawić jakiś pomnik — Apuchtinowi przypuszczam...". Komentator wyjaśnia swoimi słowami, że Apuchtin, oczywiście wbrew zamiarom, „rozbudził wśród młodzieży polskiej patriotyzm". Rozrzewniająca jest ta obrona wielkiego pisarza przed podejrzeniem, jakoby chciał on istotnie widzieć w Polsce pomnik Apuchtina. Albo: pisarz użył w tekście terminu *„die Polizei"*, więc autor Przypisów śpieszy z wyznaniem, że mu „trudno zgadnąć intencję autora, dlaczego wyraz »policja« został tu przytoczony w języku niemieckim", w innym zaś wypadku, kiedy nie ma nic do powiedzenia — mimo to mówi: „zapewne aluzja". Oczywiście, komentator wie, co zrobił Samson („zwalił cały gmach na głowy swych wrogów"), umie wytłumaczyć zawiłe metafory w rodzaju: „obiady mną rządzą" i „chleb nie pozwalał", wie także, że wyrażenie „stoimy na przeciwnych słońcach wyznań i przekonań" jest „oczywiście echem stylistycznym" zakończenia piątej pieśni Beniowskiego.

Wreszcie — ostatnia kategoria: mylnych informacji. I znowu tylko przykładowo. Pisze Żeromski, że miał pierwszą lekcję o mięśniach, a w przypisie objaśnia się, że „wykłady Żeromski stale nazywa z rosyjska »lekcjami«". Skąd ta pewność? Żeromski znał również łacinę i nie obce mu było znaczenie słów: *lectio, lectionis* i *lector, lectoris,* znał również i „lekcje" w znaczeniu kościelnym. Nawet słowa Żeromskiego: „wielkie zdanie Kościuszki, że jeśli Polska powstanie, to będzie to Polska chłopska" — są w Przypisach korygowane i komentator tłumaczy, że „jest to raczej myśl przenikająca całą działalność Kościuszki, niż jakieś dokładnie zacytowane zdanie z jego pism". Oczywiście, tak zapewne mniemał i Żeromski, lecz wiedział on także, że wyraz „zdanie" jest w języku polskim używany nie tylko w sensie gramatycznym, lecz także w znaczeniu: sąd, mniemanie, myśl, opinia.

Czy wszystkie owe słownikowe, bibliograficzne dane, przytaczane przez komentatora tekstu Żeromskiego, są ścisłe? Ot, wpada mi w oczy przypis na str. 595 tomu trzeciego, informujący, że „w r. 1926—27 wyszły w Krakowie *Pamiętniki* Władysława Mickiewicza w 2 tomach". Bibliograf oburzyłby się na taką informację. Bo nie w Krakowie (tam je drukowano), lecz w Warszawie, nie w 1926—27, lecz w 1926—1933, i nie w dwóch, lecz

w trzech tomach. Wreszcie fałszywa informacja na str. 589 tegoż tomu o paryskim ilustrowanym wydaniu *Pana Tadeusza*, głosząca, że wyszło ono „w Paryżu 1834 r. w dwóch tomach z portretem autora (sprzedawane było także i później jako t. V i VI ośmiotomowego wydania zbiorowego *Poezyj* Mickiewicza, Paryż 1844)". Tomy piąty i szósty siódmego (częściowego) wydania zbiorowego *Poezyj* ukazały się w roku 1838. Szkoda, że autor komentarza nie widział opisywanego przez siebie wydania z 1844 roku. Mógłby wówczas zauważyć, że nie ma w nim żadnej ilustracji. I w ogóle nie ma tomu piątego ani szóstego — ponieważ składa się tylko z czterech tomów.

V

Ukazanie się *Dzienników* Stefana Żeromskiego (niestety, tomy pierwszy i drugi są już wyczerpane) stanowi doniosłe wydarzenie w polskim życiu literackim. Nie zdobi ich żadna teza, nie ożywia żadna jednolita tendencja; są wyrazem walki, klęsk i zwycięstw pokolenia, z którym rósł Żeromski, są odzwierciedleniem samego życia. Waga poruszanych tam spraw, szerokie potraktowanie zagadnień narodowych, społecznych, umysłowych — to wszystko sprawia, że *Dzienniki* rozsadzają formę pamiętnika, stają się zadziwiająco prawdziwym dokumentem.

Dokument ten trzeba odczytać na nowo. Oddany w ręce badaczy z prawdziwego zdarzenia, wydany w formie nieskażonej, opatrzony poważną i rzeczową informacją — dopiero wówczas będzie mógł pełnić swą rolę w naszym życiu umysłowym.

Dzienniki są cenną własnością społeczeństwa. Dlatego mamy prawo domagać się, aby traktowano je z pietyzmem i z szacunkiem, na jaki zasługują. Dotychczas to się nie stało.

Teofil Syga

V ROCZNIK HUMANISTYCZNY POŚWIĘCONY MICKIEWICZOWI

Roczniki Humanistyczne. W setną rocznicę Mickiewiczowską. Lublin 1956. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Wydział Historyczno-Filologiczny; str. 379.

Katolicki Uniwersytet Lubelski wydał publikację zbiorową ku uczczeniu setnej rocznicy śmierci Mickiewicza. Jest to zbiór przyczynków, szkiców, rozprawek. Rzecz cenna tak dla historyków literatury i badaczy form literackich — jak i dla szerszej rzeszy polonistów.

Na początek dano ciężkie stadium Czesława Zgorzelskiego: *Człowiek jako element młodzieńczej poezji Mickiewicza.* Ciężkie, ponieważ autor z trudem wywikłał się z olbrzymiego tematu, obejmującego niemal wszystko, bo każde zdanie poety jest kwestią „człowieka". Poza tym Zgorzelski nie poprzestał na poezji młodzieńczej, ale dotarł do końca. Obie te okoliczności złożyły się na niezmierny zakres pracy, zmuszając do oszałamiająco syntetycznego ujęcia. Autor zdawał sobie sprawę z rozległości tudzież banalności tematu, gdyby się okazało, że ów „człowiek jako element" to po prostu charakterystyka postaci. Toteż obłożył się zastrzeżeniami, że ma na myśli coś innego, mianowicie „metodę kształtowania postaci". Wszelako owa „metoda" budzi znów nasze zastrzeżenia. „Metoda" kojarzy się z całkowicie świadomym w obranym zakresie działaniem. Czy Mickiewicz miał tak rozwiniętą samowiedzę artystyczną, jak np. Norwid, Paul Valéry (i Przyboś: „A ja właśnie dobieram i składam...")? Raczej nie. Dlatego też wolałbym tutaj określenie „struktura", które nie narzuca nam przejścia na punkt widzenia świadomości poety. Ale mniejsza z tym. W pracy swej nie mógł Zgorzelski oderwać się od zwykłej charakterystyki postaci i na tej podstawie oparł swoją „rozprawę o metodzie". Ponieważ jednak nie mógł pominąć liryków, którym jako postać odpowiada bezpośrednio sam poeta, przeto wielkość tematu skłoniła go do oparcia się o tradycyjną platformę analizy: kierunki literackie (klasycyzm i romantyzm), wpływy, rozwój indywidualności, główne motywy (dydaktyzm, heroizm itd.).

Tu i ówdzie jakiś szczególik rozprawy budzi wątpliwości. Dla wykazania klasycyzmu *Grażyny* autor wysuwa „reprezentatywność" postaci. Litawor np. miałby reprezentować „gwałtowność nieujarzmionych, sprzecznych ze sobą uczuć, z którymi nie umie sobie poradzić..." Hm. Tak niby jest pokazany w rozmowie z Rymwidem. Ale jego rozterka ma charakter wtórny, jest rodzajem wyrzutów sumienia — a może tylko Litawor waha się, jak uzasadnić swą decyzję, która może być nieprzychylnie dla niego komentowana. To nie jest wahanie się (gwałtowność s p r z e c z n y c h uczuć) przed powzięciem decyzji, tylko zdenerwowanie przed bitwą i wzburzenie wobec przewidywanych trudności, na jakie realizacja planu może napotkać w zamku Litawora — i w polu. Wojsko krzyżackie jest już w drodze. Litawor jest zdecydowany. Kieruje nim ambicja osobista i poczucie krzywdy. Podobnie zdecydowana co do kierunku działania, ale rozpaczliwie szukająca sposobów

osiągnięcia swego celu — jest Grażyna.

Ustawiając postaci w cyklu rozwojowym: Żywila, Grażyna, Alf — Zgorzelski nie popełnił błędu pod warunkiem, że chodzi mu tylko o jeden motyw: przysłużenie się ojczyźnie. W świetle pełniejszej osobowości rozwój po linii prostej wykazują tylko dwie postaci: Żywila i Grażyna. Osoby odpowiednich utworów Mickiewicza trzeba by rozpatrywać całymi konstelacjami, tj. przede wszystkim parami lub trójkątami. Tutaj na wstępie przypomnijmy sobie, że Mickiewicz nie jest bynajmniej prostolinijny w rozwijaniu z utworu na utwór swych motywów osobowych. Cóż taki Konrad z *Dziadów* ma wspólnego, jeśli chodzi o jego rolę ideologiczną, z Gustawem — poza wylewnością liryczną i skłonnością do dociekania? Bardzo też zmienił się Jacek po opuszczeniu Litwy — i nikt by go nie poznał w ks. Robaku. Na tej zasadzie można śmiało twierdzić, że Alf jest raczej przeistoczonym Litworem. Litworem, który przeszedł swą drogę do Damaszku. Wyposażywszy w silny patriotyzm mężczyznę, poeta odjął tę cechę jego damie. Ale układ główných osób w *Konradzie Wallenrodzie* i w *Grażynie* podobny: rycerz — jego żona — starzec doradca. I koniec tych ludzi podobny. Rycerz i jego kobieta giną, przy czym on — śmiercią samobójczą. Starzec zostaje, aby pełnić rolę „pieśni gminnej". Ojczyzna ocalona. Z osobistego szczęścia klops (jak mówią dziś sportowcy).

Ustawiwszy szereg źle dobrany pod względem rozwoju typów, Zgorzelski ma kłopoty. Alf, powiada, „zajmuje oczywiście pozycję najdalej wysuniętą ku realizmowi psychologicznemu; większa dzieli go przepaść od Księżny, małżonki Litawora, niż ją — od zdeterminowanej córki Koriata. Swym rozdarciem wewnętrznym przypomina inne postaci bohaterów typowo romantycznych..." Ta przepaść nie byłaby tak wielka, gdyby zestawić Alfa z Litworem. Zwłaszcza że różnicy płci też nie radziłbym lekceważyć.

Na marginesie dodajmy, dla poparcia „konstelacyjnej" metody, że i w *Panu Tadeuszu* można by się doszukać niejakiego podobieństwa do owego trójkąta, złożonego z pary kochanków z dodatkiem starca. Tylko w dużym poemacie przybyło innych gwiazd, a starzec odskoczył na bok, co zatarło naszą konstelację. Gwiazda żeńska rozszczepiła się na Ewę i matkę Tadeusza. Koncepcja Wallenroda została tu oczyszczona z motywu zdrady, jeśli nie liczyć podstępu wojennego z wjazdem wozów kwestarskich. Ale motyw konspiracji, heroicznej konspiracji, pozostał. Pozostała także śmierć bohatera w przededniu wyzwolenia Litwy.

Starzec-rapsod, naszkicowany w *Grażynie*, rozwinięty w pełni w *Konradzie Wallenrodzie*, wzmiankowany w wierszu *Do Matki Polki* — tutaj przeobraża się w pieniacza i zajezdnika. Ale jest w nim też coś z tyrteizmu na skalę podwórkową, gdy opowiada Hrabiemu o zamku i występuje w roli podżegacza wojennego na radzie.

Zastrzeżenia nasuwa opinia Zgorzelskiego o *Panu Tadeuszu:*

> Ludzie *Pana Tadeusza* ... Wszyscy zajmują swe ustalone miejsca, żyją w harmonii ze społeczeństwem, w zgodzie z ładem tradycji, w poszanowaniu opinii otoczenia. Człowiek *Pana Tadeusza* — to człowiek pogodzony ze światem, człowiek, który już samym trybem swego bytowania wyraża nie tylko pełnię, spokój, harmonię i bogactwo rzeczywistości, w jakiej się obraca, ale także piękno i przedziwnie poetycki urok zwykłości, przeciętności, codzienności życia, którym dano mu — z woli artysty — rozkoszować się i cieszyć do syta.

Wszystko to prawda — ale niecałkowita. Owszem, sielskość jest tu wyczarowana wspaniale, poemat kończy się pod hasłem „kochajmy się" — koncert Jankiela, polonez, wspólna walka narodowa, wspólna nadzieja. Ale nie zawsze tak było. Mądry Maciej Dobrzyński do końca nie jest w harmonii ze społeczeństwem. Na swój sposób odstają od „poszanowania opinii otoczenia" Telimena i Hrabia. Jacek Soplica nie mógł pogodzić się z ładem tradycji, rozdzielającej na dwa odrębne stany szaraczków i karmazynów. Gerwazy także przez długi czas nie był pogodzony ze światem. „Tryb bytowania" zgoła nie jest spokojny; zakłócają go niezwykłe wydarzenia. Jedna emigracja (Jacek), druga (po bitwie), echa rzezi Pragi, pułk Moskali w okolicy, burza, idąca od Zachodu, akcja emisariuszy, proces, burda w zamku, zajazd, bitwa, Legiony... Konflikty i zaburzenia w kraju i w świecie. Ład

tradycji już trochę niepewny wobec przemian w Europie. Spokój? Tylko w krótkich przerwach między wojnami i awanturami. Zwykłość, przeciętność, codzienność życia, którym człowiek *Pana Tadeusza* rozkoszuje się i cieszy do syta? Który człowiek? Z osób pierwszoplanowych każda ma poważne troski i zaburzenia życiowe. Nawet „przeciętny" Tadeusz odjeżdża od Zosi, co prawda wraca, ale czy długo będą trwać ich miodowe miesiące wobec przepowiedni Maćka („...daleka to droga, Jeśli cesarz jegomość wybrał się bez Boga") i wielokrotnej aluzji do ginącego świata szlacheckiego („ostatni")?

Prace Wacława Borowego: *Wiersze patriotyczne Mickiewicza* i *O „Ucieczce" Mickiewicza* — wzór klarowności myśli oraz polotu połączonego z dokładnością — nasuwają refleksję, że długo jeszcze najbardziej ciekawić nas będą studia o założeniach „klasycznych", polegające na analizie treści, ustaleniu wpływów i rozgałęzień motywów w twórczości poety. Tylko ostatnia uwaga, że bohaterka *Ucieczki* „jest niewątpliwie duchowo spokrewniona z innymi straceńcami Mickiewiczowskimi: tryumfującym Farysem i tragicznym Wallenrodem" — wymagałaby chyba zastrzeżenia, że jest to pokrewieństwo bardzo nikłe, dziesiąta woda po kisielu. Z *Farysem* łączy *Ucieczkę* jedynie moment jazdy, a z *Wallenrodem* — goły motyw zatracenia duszy.

Borowy zbyt dużą wagę przywiązuje do „swobodnego wyboru", jaki dano Pannie. Ale sugestia miłości, rozbudzonej jeszcze godzinami miłosnej nocy spędzonej z upiorem — paraliżuje wolę nieszczęsnej. Wallenrod działa z całkowitą rozwagą, w pełni świadomości. Panna zachowuje się cały czas jak Karusia z *Romantyczności;* postępuje jak w hipnozie. Machinalnie spełnia polecenia świętokradcze. Tę arcychrześcijańską możność wyboru między dobrem a złem, czym tak zachwyca się Borowy, wskazując na chwilę odjazdu Ducha — miała Panna wcześniej, kiedy ksiądz czekał na nią w konfesjonale, a ona wolała słuchać kumy.

Co zaś do pokrewieństwa — to motyw zatracenia duszy przez kobietę dla szczęścia osobistego — mamy w *Liliach,* obcowanie z duchem kochanka — w *Romantyczności,* co zresztą przypomina sam Borowy. Dlaczego więc szuka pokrewieństwa bliższego tam, gdzie ono jest dalsze? *Ucieczka* należy niewątpliwie do świata wspomnianych ballad, co nie przesądza wcale czasu jej powstania, bo poeta mógł w pewnej chwili życia wrócić do dawnych wątków.

Artykuł Juliusza Kleinera *Związek rozprawy Mickiewicza o nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców z francuskim odrodzeniem sztuki chrześcijańskiej* — to ugruntowany historycznie, treściwy przyczyneczek do dziejów myśli poety.

Konrad Górski, zastanawiając się w pracy *Tadeusz z ręką na temblaku* nad licznymi niekonsekwencjami w motywacji fabularnej utworów Mickiewicza — nawiązuje do teorii Szweykowskiego, według której poeta stosował „technikę świadomych niekonsekwencji" w *Panu Tadeuszu* dla efektów humorystycznych. Górski przyjmuje tę teorię z poprawką — że nie dla efektów humorystycznych. Po dowód sięga do II cz. *Dziadów.* Z czterech scen tego utworu wyłącza czwartą, z Widmem, jako że została dodana dla związania II cz. *Dziadów* z IV-tą. Z trzech pierwszych scen stanowiących „trzon kompozycyjny" — tylko jedna, środkowa, ze Złym Panem — odpowiada psychice ludowej.

Możemy się domyślać, jakie względy podyktowały poecie tematykę II cz. *Dziadów.* Poza „dążeniami moralnymi" wolno dopatrywać się tutaj drugiego zamierzenia: przygotowania do osobistej rozgrywki w duchu *Cierpień młodego Wertera.* Stąd owa, powiedzmy, dwustylowość cz. II. Aniołki i Rozalka — to przygotowanie sceny z Widmem. Przygotowanie po prostu artystycznie słabe, niemniej w intencji wyraźne. Technika świadomych niekonsekwencji? Byłoby to niezwykle kurtuazyjne określenie. Uważam, że w istocie są to zwyczajne błędy literackie młodego twórcy, spowodowane albo przekształcaniem się koncepcji w trakcie pisania, albo kłopotliwą dwutorowością w samym założeniu.

Niekonsekwencja niekonsekwencji nierówna. Tadeusz z ręką na temblaku, zacierający ręce — to bardzo niewielka niekonsekwencja, jeżeli się zważy, że gest ten nie wymaga dużego wysiłku i że rana ręki mogła być już nieźle podgojona.

Czy zarządzenie Guślarza, żeby pozasłaniać okna — nie zgadza się z widokiem upiora w oknie? Trudno ustalić sposób bycia każdego upiora, ale według ogólnych zasad demonologii — istoty te, nawet kiedy się „materializują", nie przestrzegają praw fizyki Newtonowskiej o wzajemnej nieprzenikliwości ciał i zachowują się zgoła niematerialnie. Co prawda upiór woła do ptaków, żeby go puściły pod kaplicę „choć na dwa kroki", ale nie drzwi mu przeszkadzają ani zasłony, tylko wyroki losu, które w pewnych wypadkach może zawiesić magia. Wreszcie można by tu znaleźć wytłumaczenie pospolitsze — Guślarz przecież powiedział, zarządzając zaciemnienie: „Niech księżyca jasność blada Szczelinami tu nie wpada". A, jak wiadomo, księżyc oświetla tylko jedną stronę budynku.

Dziwne natomiast wydaje się uszeregowanie duchów. Należałoby się spodziewać, że duchy będą się pojawiać jak bokserzy na ringu — począwszy od wagi muszej, kończąc na ciężkiej. Tymczasem po duchach lekkich występuje ciężki potępieniec, potem znów duch wagi średniej, a raczej lekkośredniej, boć Bogiem a prawdą to ta Zosia zgrzeszyła tylko tym, że nie dawała buzi. Cel tego układu to oczywiście przygotowanie do Widma przez wprowadzenie oryginalnego problemu obowiązków miłości. Poeta uzyskał ogniwo do sceny z Widmem, które jest ilustracją do tego, co może zrobić z młodego człowieka nieszczęśliwa miłość. Tak więc myślę, że próba wypędzenia Widma z II cz. *Dziadów* nie uda się, podobnie jak nie udało się to połączonym wysiłkom Guślarza i Chóru.

Nawiasem mówiąc — czy nie uderzyło czytelnika niereagowanie Widma na zaklęcie „W imię Ojca, Syna, Ducha"? Czyżby Mickiewicz zamknął w tym symbolicznym oporze myśl, że związek miłosny jest silniejszy niż władza guseł, nawet posługujących się zaklęciem religijnym?

Nie można zgodzić się z twierdzeniem prof. Górskiego, jakoby relacja Gustawa z odwiedzin w domu matki zawierała niekonsekwencje. Przeciwnie, mimo że opowiada człowiek na pół obłąkany, opowiadanie jest najzupełniej konsekwentne. Gustaw przyjeżdża do domu rodzinnego po śmierci matki. Dawniej domownicy wybiegali daleko przed dom, na drogę, żeby Gustawa powitać. „Teraz pustka, noc, cichość, ani żywej duszy." Tak opowiada Gustaw o dziedzińcu, o ulicy, wiodącej do podwórza. „Słychać tylko psa hałas i coś na kształt stuku." Gustaw słyszy z daleka głos psa, który na kogoś szczeka. Jest to, wraz z tym czymś „na kształt stuku", na co Górski nie zwrócił jakoś uwagi, zupełnie konsekwentne przygotowanie do sceny rabunku, którą Gustaw zastał w mieszkaniu. Teraz się wyjaśnia, że ten tajemniczy stuk to był odgłos rąbania podłogi. Rabusie mogli się posługiwać ślepą latarką bądź też ośmieleni oddaleniem się psa zapalili silniejsze światło, które Gustaw z bliska ujrzał w oknach. Nie widzę tu ani jednej nielogiczności.

Studium Wandy Achremowiczowej *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza* nasuwa metodologiczne zagadnienie granic tematu w badaniach jednoaspektowych. Jeśli zamierzamy zająć się jakimś jednym elementem wyobraźni czy apercepcji zmysłowej poety (np. kolorystyka, plastyka, perspektywa, wonie i smaki, ruch...) — musimy liczyć się z pewnymi niebezpieczeństwami. Po pierwsze wypadnie nam stać jedną nogą na gruncie psychologii, a drugą tkwić w estetyce literatury. Po wtóre — gdy mamy do czynienia z elementem niesamoistnym, trzeba pomyśleć nie tylko o ograniczeniu tematu, ale i o otwarciu perspektyw. Dźwięk np. wiąże się z ruchem, a poprzez ruch lub bezpośrednio wyraża procesy psychicznego działania. Należałoby też zestawić jakoś (chociaż ścisłej statystyki nie zastosujemy wobec niewspółmiernych wielkości, z jakimi będziemy mieć do czynienia) — „udźwiękowienie" z nasyceniem utworów innymi wrażeniami. Trzeba by wreszcie porównać pod tym względem Mickiewicza z innymi poetami. Byłoby to wielkie zadanie. Achremowiczowa nakreśliła sobie skromniejsze ramy. Wymieniła literaturę przedmiotu, sformułowała nieco uwag w sensie zarejestrowania różnych zdań i wyrażeń poety, ilustrując tym swoje tezy. Nie zawsze przy tym pamiętała, że banalne i bardzo oczywiste stwierdzenia wypada wygłaszać tylko wówczas, gdy są one koniecznym członem rozumowania, prowadzącego do ciekawszych wniosków.

Włączając się do sporu między Zielińskim a Chrzanowskim o „melos"

(dźwięk) i „lidos" (plastyka, przestrzeń) w poezji Mickiewicza, Achremowiczowa dostarczyła sporo materiału, świadczącego o bardzo silnym udźwiękowieniu tej poezji. Ale z tego, że Mickiewicz jest „dźwiękowcem", nie wynika, że nie jest plastykiem, że słabo reaguje na stosunki przestrzenne, co mu zarzucił Zieliński.

Wykazując bystrość w analizie, autorka bałamuci nas w konkluzjach. Powiada, że Chrzanowski wymienił *Redutę Ordona* w jednym rzędzie z *Panem Tadeuszem*, gdy tymczasem Chrzanowski radził wziąć pod uwagę *Redutę Ordona* — „a nade wszystko" — *Pana Tadeusza*.

„Trudno więc uznać *Redutę Ordona* za arcydzieło epiki" — pisze dwuznacznie Achremowiczowa. Uzasadnia to w ten sposób, że w *Reducie* jest dramatyczne napięcie, że są głosy bitwy, że np. „Słowa żałobne adiutanta, pełne pytań, wykrzyknień, anafor, powtórzeń, nie mają nic z epickiego spokoju i obfitują w wyobrażenia dźwiękowo-ruchowe..." Dwuznaczność polega na tym, że nie wiemy, czy autorka nie uznaje *Reduty* za arcydzieło, czy raczej nie uznaje jej za utwór opicki. Przypuszczalnie chodzi o to drugie.

Czy jednak ów przysłowiowy „epicki" spokój jest istotną cechą epiki? Był on jeszcze możliwy i potrzebny przy trojańskiej technice wojowania. Kleiner nazywa *Redutę* „rapsodem liryczno-epickim" — „ukształtowanym metodą dramaturga". Owszem, można sobie wyobrazić *Redutę* jako opowiadanie dramatu, na podobieństwo opowiadania Sobolewskiego. Ale jeżeli uważamy *Pana Tadeusza* za epikę, zmodyfikowaną w porównaniu z eposem klasycznym, zawszeć jednak epikę — to przecież *Reduta* pisana jest tą samą techniką, co np. któreś z opowiadań Wojskiego lub Gerwazego.

Achremowiczowa nawiązuje do metody Zielińskiego, do założeń teoretycznych, z jakimi przystępował on do rozbioru tekstu literackiego. Był to starożytny, oparty na greckiej estetyce sposób traktowania literatury (poezji) jako sztuki naśladowczej, naśladującej również inne rodzaje sztuki (malarstwo, muzyka, rzeźba). Tymczasem „dźwięki", „barwy", „przestrzeń" itd. pisarz przedstawia za pośrednictwem pojęć — i podporządkowuje wrażenia zmysłowe jakiejś myśli. Dlatego uważam, że rozpatrując element tak mało samodzielny, jakim jest „dźwięk", należałoby pomyśleć o statystyce porównawczej i ocenie ze stanowiska kryteriów sztuki. Bo cóż wynika np. z tego, że wykryjemy w *Krótkiej rozprawie* Reja bogactwo dźwięków, a w hymnie *Czego chcesz od nas Panie* — ich ubóstwo? Takie wykrycie byłoby tylko przygotowaniem materiału do właściwej analizy estetyczno-literackiej. Nie czynimy tu zarzutu Achremowiczowej; jeden nie może zrobić wszystkiego. Dobrze, że jej praca wyłania nowe problemy.

Wyobraźnia Mickiewicza jest przede wszystkim dynamiczna i kinetyczna. Jest to wyobraźnia poety; melos, lidos, chromatyzm itp. są tu podporządkowane logosowi. To, co słowo przedstawia, nie zawsze odpowiada przypomnieniu wrażenia. Specyficzność wyobraźni literackiej widać np. w *Reducie*. Perspektywa w tym utworze sięga pięciuset mil, od Niemna do Chiwy, ba! od Paryża do Bałkanów. Ta perspektywa geopolityczna rozpatrywana jest z punktu widzenia Warszawy. Drugim biegunem jest Moskwa. Na tej przestrzeni rozgrywają się widzialne procesy: lecą kibitki, padają knuty itd. Malarskie, nawet filmowe ukazanie takiego obszaru jest możliwe tylko przy pomocy symbolu, np. mapy. Przez wyobraźnię słuchacza przemknął majak gigantycznej przestrzeni; na jednym jej krańcu jest olbrzym car, którego widzimy nawet o 500 mil. Widzimy jego ruchy: skinął, podpisał, zmarszczył brwi. Na przeciwległym krańcu tej „świata połowicy" stanęła Warszawa — nie miasto, ale postać, która sięga ręką do Moskwy i ściąga carowi z głowy koronę. To są perspektywy otwierające się z pola bitwy, której opis jest arcydziełem batalistyki. Jest też wzmianka o dziejowej walce narodów: tło historyczne. Jest rzut na płaszczyznę metafizyki.

Plastyka epicka święci tutaj triumfy. Dźwięki, tak samo jak światła i cienie, charakteryzują akcję. Plastykę potęguje synchronizacja dźwiękowa i odwrotnie. „Tam kula, lecąc z dala, grozi, szumi, wyje, Ryczy jak byk przed bitwą..." „Tu blask, dym — chwila cicho — i huk jak stó gromów." Czego tu jest „więcej"? Melosu czy lidosu? Uważam Tadeusza Zielińskiego za wielkiego uczonego — ale takie postawie-

nie kwestii uważałbym za bezsensowne. Błąd metodyczny Zielińskiego jest większy, niż wydawało się Chrzanowskiemu. Polega on na przeciwstawnym traktowaniu zjawisk, które są współistotne. Koncert Wojskiego jest przykładem koegzystencji dźwięku i plastyki, więcej — charakteryzowania dźwięku kształtem (myślałbyś, że róg kształty zmieniał...) i przestrzeni dźwiękiem (echo, rozleganie się muzyki: „Ile drzew, tyle rogów").

W pracy Achremowiczowej, która sugeruje nam, że podjęła się udowodnienia tezy Zielińskiego, te zagadnienia są zasygnalizowane, ale brak wyraźnej odpowiedzi, co pracy bynajmniej nie dyskwalifikuje, tylko wymaga jej dalszego ciągu.

Irena Sławińska (*Struktura słowna III cz. „Dziadów"*) — wymienia problemy do opracowania, omawia sprawę słownika Mickiewiczowskiego i wypowiada interesujące uwagi o słuchowiskowym i teatralnym charakterze utworu. Piotr Kuncewicz pisze *O zdaniach i uwagach Mickiewicza;* jest to szóste w naszej krytyce literackiej studium na ten temat, potraktowane zbyt może formalistycznie. Analiza poetyckiego ujęcia prawd chrystianizmu w formach lapidarnych, ustalenie relacji między poetycką argumentacją *Zdań* a tradycją apologetyczną — to byłby niezły przyczynek do opisania formy *Zdań,* obok pracy Kuncewicza, zbyt wyłącznie skierowanej na szukanie chiazmu i symetrii. Trzeba by także ustalić stopień zależności i oryginalności *Zdań i uwag.*

Do wybitniejszych prac należą szkice Tadeusza Makowieckiego *Ze studiów nad Słowackim.* Cenne spostrzeżenia mikroodkrywcze, trafne charakteryki, jasność koncepcji, doskonałe zrozumienie poezji Słowackiego. Makowiecki uświadomił nam piękno tej poezji lepiej niż wielkie monografie.

Niesposób wyczerpać, choćby w formie notatek, całej treści książki. St. Sawicki pisze o p r z e r z u t n i u Mickiewicza. Z tej samej wersyfikacyjnej dziedziny jest praca R. Dembego: *Tendencje sylabotoniczne w liryce Mickiewicza.* Poważnym przyczynkiem do historii polskiego romantyzmu jest rozprawka Zdzisława Jastrzębskiego *Norwid o Mickiewiczu.*

Praca F. Araszkiewicza pod szumnym tytułem *Romantyzm i romantycy w prywatnych polskich szkołach średnich w Kongresówce w latach 1906 — 1914 (Wspomnienia lubelskie)* — w trzech czwartych wywodów utrzymuje nas w przekonaniu, że mowa o całej Kongresówce, potem dopiero autor nagle przechodzi do wspomnień z jednej szkoły w Lublinie, pozostawiając czytelnika w niepewności, czy nie padł ofiarą jakiejś mistyfikacji. Bo nie wydaje się, aby poglądy młodzieży Kongresówki były wówczas tak bezkrytycznie i jednolicie romantyczne, jak to opowiada Araszkiewicz.

Na zakończenie tych krytycznych uwag twierdzę, że *V Rocznik Humanistyczny* zawiera cenne materiały, wzbogacające naszą wiedzę o Mickiewiczu i pobudzające do myślenia. Stanowczo należałoby obniżyć klasę papieru i cenę, a znacznie zwiększyć nakład tych roczników i udostępnić je m. in. nauczycielom języka polskiego i studentom polonistyki w całym kraju.

Tadeusz Dworak

POEMA ATEUSZA I LIBERTYNA

T o m a s z K a j e t a n W ę g i e r s k i: *Organy.* Opracował Juliusz W. Gomulicki, Warszawa 1956, Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 161, 2 nlb.

Znajomość *Organów,* poematu heroikomicznego pióra Tomasza Kajetana Węgierskiego, jest na ogół dość nikła, a chociaż jeszcze w szkole znać trzeba ten tytuł, na tym się zazwyczaj i poprzestaje. Dotychczasowe opinie największych luminarzy historii literatury naszej nie zachęcały zazwyczaj do głębszej dzieła tego lektury. Juliusz W. Gomulicki cytuje w swojej roz-

prawce o *Organach* szereg sądów wybitnych uczonych, sądów — trzeba przyznać — nie zawsze dla Węgierskiego pochlebnych. Nawet Ignacy Chrzanowski w swej *Historii literatury polskiej* (z wypisami), „na której pokolenia uczyły się dziejów piśmiennictwa ojczystego", odmówił *Organom* krótkiego choćby wypisu, kwitując je zdaniem: „Jest to satyra na księży (coś w rodzaju *Monachomachii* Krasickiego), będąca naśladowaniem poematów komicznych Boala i Woltera: sam autor nazwie ją później »nędzotą« — i bardzo słusznie". Sam zaś tekst poematu ukazał się po raz ostatni drukiem przed laty siedemdziesięciu pięciu i trudno był ostatnio dostępny. Uzupełniając swą polonistyczną edukację autor recenzji korzystał przed paru laty z osiemnastowiecznej edycji poematu, bodajże jedynej w ówczesnym zbiorze seminaryjnym, a która chyba — z racji swego wieku — nie powinna chyba służyć do gremialnego czytania jej przez studentów. Niemniej jednak na takich książkach student uczy się bibliofilstwa — bo trudno zaprzeczyć, że ze współczesnego autorowi wydania książkę czyta się zupełnie inaczej — dochodzą wartości pozaliterackie, wzruszenia związane z książką jako wytworem epoki, dziełem sztuki wreszcie, o co z nielichym skutkiem zabiegali osiemnastowieczni wydawcy.

Dwudziestowieczni ich koledzy mniej na to zwracają uwagi, szlachetne zamierzenia przy porodzie okazują się nierzadko monstrami takimi właśnie, jakie wyimaginowano na str. 29 *Organów*. Juliusz W. Gomulicki pragnął współczesnemu czytelnikowi przekazać nieco owego „smaku epoki", tak uroczego w edycjach stanisławowskich, i dlatego dobrał winiety z oryginalnych osiemnastowiecznych druków Michała Gröllа i Piotra Dufoura (nazwisko tego ostatniego opuszczono na str. 162, o czym zawiadamia autor opracowania), dla oddania atmosfery utworu dołączając szereg ilustracji: rysunki Aleksandra Orłowskiego, J. P. Norblina, ilustrację do *Pulpitu* Boileau, karty tytułowe pierwszych wydań *Organów*, wreszcie — na wstępie — reprodukowany dotąd tylko według kopii (tu zaś po raz pierwszy w oryginale!) portret siedemnastoletniego Węgierskiego malowany przez Mirysa. Niestety jednak, wiele z autorskich intencji poszło na marne i to z winy wydawnictwa. Jeśli na edycję poświęca się dobry papier, jeśli wyszukuje się i dobiera odpowiednie winiety, to chyba nie po to, żeby w ostatnim stadium wszystko popsuć. Dość choćby popatrzeć na owe przerywniki Gröllowskie, mające sens tylko i jedynie wtedy, gdy są miniaturą, i obejrzeć je w wydaniu Piwowskim powiększone na pół strony (np. s. 17), kiedy to z wdzięcznych amorków zrobiono syfilityczne imbecyle. Do tego krój liter karty tytułowej (nazwiska Węgierskiego i Gomulickiego), zaprojektowany przez Ewę Lubelską-Frysztak, pochodzi z połowy wieku ubiegłego, co w zestawieniu z literami osiemnastowiecznymi (tytuł) wygląda eklektycznie — i cały efekt zmarnowany. Obok szarych i porysowanych ilustracji w pracy T. Sygi *Te księgi proste, Organy* są drugim w ciągu kilku ostatnich miesięcy przykładem wydawniczego niedbalstwa. Myślę, że stanowczo za mało pisze się o tych sprawach.

O wartości wznowienia *Organów* nie potrzeba już przypominać, tym bardziej że — w przeciwieństwie do dotychczasowych — jest to edycja wzorowa, jakiej życzyć by należało każdemu utworowi literackiemu. Autor opracowania porównał krytycznie wszystkie drukowane wydania *Organów* z zachowanymi osiemnastowiecznymi odpisami ręcznymi (autograf Węgierskiego niestety się nie zachował) i w ten sposób ustalił tekst najbardziej zbliżony do oryginału, dając zresztą w obszernych „uwagach edytorskich" wersje innych redakcji. Jest to więc pierwsze krytyczne wydanie tekstu *Organów*, dotąd mocno zachwaszczonego. Do tego dochodzą wyczerpujące przypisy — z ich dokładności i precyzji słynie wśród polonistów postrach niechlujów, J. W. Gomulicki, nie wymagają więc chyba rekomendacji.

Tom uzupełnia esej *Nad klawiaturą „Organów" Kajetana Węgierskiego*. Epoka Oświecenia ma szczęście — jej najwięksi znawcy, Mikulski i Gomulicki, to nie tylko uczeni, ale i pisarze, umiejący wyniki swych badań podać w zajmującej, literackiej formie, od czego przez lat parę próbowały nas odzwyczaić prace pisane żargonem. Tak jest i w wypadku *Organów* — piętnaście rozdziałków eseju, każdy z odpowiednim mottem, stanowi nie tylko wyczerpujący komentarz i analizę *Organów*, ale jest również pasjo-

nującą lekturą. Można podejrzewać autora, że edycja *Organów* była tylko pretekstem do ogłoszenia tej uroczej rozprawki.

Rozpoczynając od przytoczenia szeregu nie zawsze zgodnych opinii o poemacie, autor stara się dalej wyjaśnić istotne wartości *Organów* w obawie, że „przeciętni miłośnicy literatury ojczystej, a nawet zawodowi poloniści mogą mieć zupełnie opaczne pojęcie zarówno o jego znaczeniu historycznym i treści ideowej, jak i o rzeczywistej wartości literackiej". O wartości tej — zachęcając do przeczytania całości *Organów* — mówi taki choćby soczysty kęs z pierwszej pieśni poematu osiemnastowiecznego ateusza i libertyna:

Ledwie tylko jutrzenka, nocne gubiąc cienie,
Jaśniejsze światu dawać poczęła odzienie,
Przez dziada organista nagle obudzony
Co najrychlej rozkazał uderzyć we dzwony,
Ogłaszając śmierć baby, która tejże nocy
Bogu ducha oddała po ciężkiej niemocy,
A księdzu testamentem, za świadczone łaski,
Krowę dała i masła starego pół faski.
Silnymi barki dziadów w tę i ową stronę
Ogromne dyndy hałas czynią poruszone.

Stąd już krok do *Monachomachii*. Tak właśnie historyczno-literackie znaczenie utworu wyjaśnia Gomulicki, ustalając dokładnie datę powstania utworu i jego późniejsze perypetie. Choć po raz pierwszy drukowany dopiero w roku 1874, napisany został w latach 1775—77 i przesłany wraz z listem dedykacyjnym Ignacemu Krasickiemu, który niedługo potem rozpoczął pracę nad swoim poematem o wojnie mnichów. „Bo i cóż z tego — pisze Gomulicki o Węgierskim — że nie udało mu się wydać *Organów* drukiem, skoro zapłodnił ich pomysłem wyobraźnię największego ówczesnego poety i przyczynił się w dużej mierze do napisania przezeń arcydzielnej *Monachomachii*. Tak więc *Organy* usadowione wreszcie zostały w dziejach historii literatury polskiej na właściwym miejscu.

Aby należycie ocenić wyniki poszukiwań archiwalnych przeprowadzonych przez J. W. Gomulickiego, warto je zestawić z danymi Korbuta (nb. autor zapowiada dokładniejsze ich zreferowanie w innym miejscu). Tak więc dowiadujemy się wiele o rodzinie Węgierskich, losach ojca poety, Tomasza, wreszcie o miejscu urodzenia Kajetana, wsi Śliwno koło Białej Podlaskiej, oraz o dacie jego urodzenia — 1756 r. (Korbut podaje: ur. w r. 1775 w Węgrach na Podlasiu). Już po wydrukowaniu książki autor posłowia odnalazł dane, wskazujące, że lata szkolne Węgierskiego zakończył popis w roku 1771, nie zaś, jak na str. 55, popis odbyty w r. 1770 w obecności Stanisława Augusta. Podobnie więzienie Węgierskiego z roku i sześciu niedziel, jak chciał Korbut, redukuje Gomulicki do dni siedmiu.

Czytelnicy nowej edycji *Organów* cieszą się zapowiedzią wydania listów Węgierskiego oglądając się w tę samą stronę za tak bardzo potrzebną monografią tego poety.

Janusz Odrowąż-Pieniążek

O LIRICE MARIANA JACHIMOWICZA

Marian Jachimowicz: *Ścieżką konieczną*. Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie; str. 107.

Wiersze Mariana Jachimowicza pochodzą z lat 1938—1947, co od razu trzeba wziąć pod uwagę, aby nie wiązać wydanego w roku 1957 tomu z aktualną sytuacją literacką. Utwory Jachimowicza są produktem formacji poetyckiej, która współcześnie posiada wprawdzie wyraźne kontynuacje, ale jako całość podlega już ujęciu historycznemu. W pokoleniu poetów wchodzących obecnie do literatury tradycje awangardy międzywojennej — albowiem o tej formacji mowa — żyją przede wszystkim w takim kształcie, jaki uzyskały w poetyce Różewicza. Jedyny poeta współczesny, Julian Przyboś, którego twórczość, niezwykle konsekwentna, jest przedłużeniem doświad-

czeń awangardy, nie oddziaływuje bezpośrednio — rzecz charakterystyczna — na liryków najmłodszych. Poezja autora *Rzutu pionowego* oddziaływuje na tę generację wyłącznie poprzez filtr konwencji — bo tak to można już określić — różewiczowskiej. Nic więc dziwnego, że za rewelację uznano powszechnie *Obroty rzeczy* Białoszewskiego. Jego liryka sięga bowiem wprost do źródeł awangardowych, wymijając tę konwencję. Stąd pozorna świeżość tej poezji. Być może *casus* Białoszewski dowodzi szczególnych szans, jakie mają w chwili obecnej „czyste" tradycje awangardowe. Poezję Jachimowicza — mimo że udostępniona została dopiero obecnie — należy traktować na innych prawach. Nie jest ona bowiem żadną z możliwych kontynuacji awangardy, lecz po prostu historycznie przynależy do tego kręgu.

Podstawowe prawa liryki Jachimowicza zawierają się w takim oto określeniu:

Barwy do rymu to obraz
Powiedz oczom wiersz
Zielenią
o śnie i marzeniu
Błękitem
że cisza jest dobra
a czerwienią
wiersz
mów o tańczącym człowieku.

Wyrazem wzruszenia jest tu zawsze obraz, a nie refleksja. Choć z drugiej strony rozróżnienie takie ma wartość w dużym stopniu konwencjonalną; ściślej należałoby powiedzieć, że w utworach Jachimowicza refleksja przybiera kształt obrazu. Ujęcia jego zmierzają w wielu wypadkach do wypowiedzi aforystycznej. Wypowiedź taka musi posiadać dwie właściwości: „nadrzędny sens", sprowadzający wszystkie składniki do wspólnej formuły, oraz wewnętrzny porządek tych składników, zapewniający utworowi maksymalną spójność i lapidarność. W aforyzmie poetyckim materia liryczna występuje w szczególnym stężeniu, koncentrując się wokół jednego ośrodka, który stanowi niejako dominantę utworu, krystalizuje sens „definicji". Ośrodek ten ciąży wyraźnie ku zakończeniu, przybiera najczęściej postać sumującej pointy:

Czemu unikasz spowiadającego rozbłysku
Klucz niepokoju leży w szufladce
Nie wiem kiedy odleci żurawiem
lecz wiem że otwierał nieprzezroczyste
drzwi twoich spraw.
(Klucz)

W zacytowanym zakończeniu utworu nagłym skojarzeniem zostaje rozświetlony sens zasadniczego motywu. Pointa powstaje na przecięciu trzech łańcuchów asocjacji. Oto one: określenie „klucz niepokoju leży w szufladce" jest dwuznaczne — obok sensu metaforycznego może sugerować sens niejako dosłowny („Klucz nie-pokoju"); w drugim łańcuchu skojarzeń („Nie wiem kiedy odleci żurawiem") motyw zasadniczy przybiera metaforyczny kształt odmienny od pierwszego i wreszcie w trzecim ulega dalszemu rozwinięciu to jego znaczenie, które suponował w swoim przenośnym charakterze obraz pierwszy. Ośrodek krystalizacyjny utworu łączy różne plany znaczeniowe, wprowadzając je w jeden związek. Wewnętrzna spójność wypowiedzi jest tu dziełem podstawowego motywu, który ukazuje się w kolejnych wariantach metaforycznych, a w zakończeniu stwarza z nich wspólny węzeł pointy. Jest to bardzo typowa konstrukcja utworów Jachimowicza. Obok niej występuje inna, również charakterystyczna i częsta:

Czym zasklepić noc
wklęsłą po wybuchu dnia

Jak zgłębić człowieka

Każdy dzień sięga nieba
Każda noc strąca

Archimedesie z Golgoty
dźwignij.

Tu, odmiennie niż w przykładzie poprzednim, pointa nie wynika z rozwinięcia jednolitego motywu obrazowego, lecz sama wprowadza motyw nowy; jest konkluzją, którą łączy z przesłankami podskórna więź refleksji, natomiast w planie związków składniowych tworzy ona wespół z nimi kompozycję wyraźnie eliptyczną. Zresztą i tu — rzecz znamienna — można zaobserwować, że sens zamykającej formuły powstaje na skrzyżowaniu różnych asocjacji, jest aluzją do dwóch

odmiennych wyobrażeń. Utwór ostatnio przywołany wskazuje dowodnie, że rozróżnienie obraz — refleksja, przynajmniej w poezji Jachimowicza, posiada charakter umowny. Nie odpowiada mu bowiem faktyczna dwudzielność wypowiedzi lirycznej. Składniki obrazowe występują tu w związkach *par excellence* refleksyjnych, wzmocnionych jeszcze przez to, że monolog jest najczęściej uformowany jako zwrot do kogoś, wezwanie lub wyraz wspólnie z kimś przeżywanych wzruszeń. Refleksyjność zostaje tym sposobem podniesiona niejako do wyższej potęgi.

Obydwie możliwości aforystyki, przedstawione wyżej, są — poza tym, co było o nich powiedziane — świadectwem dwóch właściwości liryki Jachimowicza, niezależnie od tego, czy krystalizuje się ona w podobne im kształty, czy też nie. Są świadectwem charakterystycznej „wieloznaczności" obrazu, który oddziaływuje poprzez różnokierunkowe aluzje, po wtóre zaś roli, jaką w liryce owej odgrywa składnia eliptyczna.

„W mowie tej — używając słów Przybosia — jest tak wielka przestrzeń między zdaniem i zdaniem, że milczenie równoważy w niej głos i mówi równie wiele." Aby „milczenie" mogło pełnić funkcję elementu konstrukcyjnego w wizji poetyckiej, musi dopełniać w sposób nieuchronny to, co jest w niej zawarte „pozytywnie". Dopełniać tak, ażeby w konkretyzacji czytelniczej miejsce jego zajął element nie obojętnie jaki, ale właśnie ten, który tłumaczy się logiką całości i wspiera ją. Innymi słowy: kształt nieobecnego bezpośrednio ogniwa elipsy musi wynikać z natury ogniw obecnych, rozdzielonych „przemilczeniem". Przemilczenie (brakujące ogniwo elipsy) tylko w takim stopniu może być wieloznaczne, w jakim właściwość tę określają ogniwa zbudowane. Jeśli wieloznaczność „milczenia" przerasta ów stopień, to przechodzi w niezrozumialstwo. W utworach Jachimowicza — przynajmniej w najbardziej zdyscyplinowanych — przestrzeń międzyzdaniowa, choć brzmi to paradoksalnie, podlega tym samym rygorom, którym posłuszne są zdania.

Na krzyżu ramy okiennej
umiera niebo

Biela śniegu Golgota
trwa bez bólu i twarzy

Bok nieba
rozdarto w czerwoną gwiazdę

Wierzę w błękit zmartwychwstały ptakom.

Czynnikiem sprzęgającym wewnętrznie ten obraz jest możność sprowadzenia każdej z jego cząstek do j e d n e g o kompleksu wyobrażeń. Przyczyna jednolitości znajduje się zatem poza samym opisem, którego składniki są tylko aluzją do owego drugiego, całkującego sensu. Dopiero on narzuca im — zestawionym pozornie luźno — konsekwentą logikę. Elipsa wypełnia się brakującymi członami, a składniowy tok, właściwy parataksie, poczynamy odczuwać jako quasi-hipotaksę.

Cechy stylu liryki Jachimowicza, pokazane tu na przykładach szczególnie wyrazistych (bo lapidarnych), ulegają komplikacji w wierszach „narracyjnych", które zarysowują pewien ciąg i rozwój lirycznych „zdarzeń". Dotyczy to zwłaszcza takich utworów, jak *Powrót*, *Pierścień* i *Krzyż południa*, najbardziej odkrywczych i zaskakujących — zgadzam się z opinią Przybosia — w całym tomiku. W ogóle sądzę, że po erotykach autora *Rzutu pionowego* liryka miłosna Jachimowicza przynosi osiągnięcia najbardziej rewelacyjne, w ramach reprezentowanej przez obu konwencji poetyckiej. Otóż w takich właśnie wierszach dyscyplina obrazu, refleksji — obserwowana w ujęciach aforystycznych — służy akcentowaniu d y n a m i c z n o ś c i przeżycia, stopniowaniu jego kolejnych faz i narastaniu, podczas gdy w utworach cytowanych służyła definiowaniu sytuacji statycznej.

Poezja Jachimowicza obok ujęć „klasycznych", w których rygory stylu służą maksymalnemu zagęszczeniu doznań, przynosi także ujęcia, gdzie te rygory uniezależniają się niejako od swej zasadniczej funkcji lirycznej. Rodzi się zatem styl barokowy. Wydaje mi się, iż możliwości takiego stylu pojawiały się już w poetyce Peipera, przede wszystkim w jego określeniach metafory. Rzecz tę przeczuwał — choć tak nie nazywał — Przyboś, gdy polemizował z Peiperem domagając się pełnej w y o b r a ż a l n o ś c i metafory. Niektóre dążenia ortodoksyjnej awangardy niosły ze sobą niebezpieczeństwo

przewagi ornamentu, zdobniczej metaforyki, przygniatającej po prostu liryczną podstawę wypowiedzi poetyckiej. Środki uniezależniły się od celu. W pewnych — zresztą nielicznych — utworach Jachimowicza niebezpieczeństwo to przybiera kontury bardzo wyraziste. Piętno sztuczności noszą nieuchronnie zagęszczenia synonimicznych określeń (np. *Szron na trawie*), barokowe spiętrzenia „małych" metafor, wśród których zaciera się i gubi istotna treść przeżycia. Jest to zresztą jedyna sytuacja, kiedy w utworach Jachimowicza obraz autonomizuje się wobec refleksji. Sytuacja to — jak mniemam — niekorzystna dla jego poezji. Potwierdza wprawdzie pewne prawidłowości rozwojowe poetyki awangardowej, która ma z pewnością w sobie potencjalne pierwiastki baroku, lecz szkodzi sprawie indywidualnej liryki. Na szczęście jest marginesem, poza ścieżką konieczną.

Janusz Sławiński

PROZA POETKI

Kazimiera Iłłakowiczówna: *Z rozbitego fotoplastikonu*. Warszawa 1957. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 77 i 3 nlb.

Antygono, patronko nas biednych,
... niech to będzie ostatni
brat, który padł z ręki bratniej ...
Antygono, święta garstko prochu,
Antygono, siostro nasza z mroków.
Kazimiera Illakowiczówna
(z *Wyboru wierszy*, 1947)

Człowiek pośród wojen jest stałym tematem zainteresowań Iłłakowiczówny, od 1914 roku po 1945. Okrzyk żałosny i przestrzegający o doli ludzkiej unosi się nad jej obrazami pełnymi barwności, słońca, południa.

Nawyk, przywiązanie, obyczaj, ludzie naiwni i bezpośredni — to ulubione tematy twórczości Iłłakowiczówny. Pejzaż, człowiek, moment historyczny — oto motywy, które złożyły się na subtelną muzykę poetycką, zawartą w obrazkach *Z rozbitego fotoplastikonu*. Nie na próżno w tytule mowa o rozbiciu... Chwila katastrofy historycznej jest tłem i podskórnym nurtem tekstu, nurtem, który zabarwia wszystko.

Umiłowanie życia uczyniło z Iłłakowiczówny malarkę bytu, pisarkę z tendencjami epickimi, przedstawiającą rzeczy i sprawy codzienności oraz typowe postaci ludzkie. Malowała cały czar bytu „sielskiego", a na obrazie jej zawsze były obecne tragiczne pęknięcia, którymi historia naznaczyła to życie: cierpienia ludu tratowanego przez wojnę oraz ból ludzi przynależnych do klasy tracącej w historii grunt pod nogami.

Obraz piękna zasiedziałego bytu zawsze miał u niej te czarne rysy kruszenia się, tak prawdziwe.

Ponad nastrojem tragizmu, stale świadoma jego obecności — Iłłakowiczówna wyraża piękno i poezję egzystencji. Wyraża je w formie naiwnego przyjmowania życia, zaufania do tego, co pokazuje świat wrażliwym oczom (przypomina w tym nieco styl literatury skandynawskiej).

Zabiegi gospodarskie, klęska, wysiedlenie, śmierć i ceremoniał pogrzebu — te motywy przeplatają się na równi w scenach *Z rozbitego fotoplastikonu*. Jest w tym sprawiedliwa wiedza epicka, która zna nieuniknioność wszystkich owych zjawisk w życiu. Śmierć przychodzi nieubłaganie i mimo śmierci ani na chwilę nie ustają codzienne czynności gospodarskie, kontynuujące życie... Tę właśnie prostą i zasadniczą wiedzę komunikuje nam wzruszająco proza Iłłakowiczówny.

Interesująca jest forma wypowiedzi, jaką tym razem obrała pisarka. Nie jest to proza beletrystyczna, nie fikcja powieściowa, nie naturalistyczny dokument pamiętnikarski. I nie galaretowate nastroje, rozgadane „prozy poetyckie".

To proza-dokument, wydobywający poezję z codziennego życia. Nie jest to

wiersz, liryka, która narzuca wzruszenia osobiste autora — to literatura zainteresowana światem zewnętrznym. Proza Iłłakowiczówny sugeruje silnie poezję świata zewnętrznego, poza „ja" autorskim.

Życie zwierząt domowych, padający śnieg, zaspy, odwilż na rzece, owocujące sady, bukiety znoszone do domu z łąk, sprawy spiżarni i kuchni, przeprowadzki, zdarzenia ulicy — i ślad kroków historii w tym jarmarku codzienności. Przedwczesna odwilż i pogrzeb na ulicy, siedemnastoletni żołnierze i polegli w dalekim kraju, skupiający na sobie uwagę przypadkowych świadków, następstwo pór roku i klęski spadające na ludzi — oto doznania, które zostawiają na długo ślad w czułej wrażliwości, we wspomnieniach dziecka i w widzeniu artysty.

A oto opis pogrzebu żołnierzy radzieckich poległych w walce z armią Hitlera na ulicach Siedmiogrodu:

„Nikt z żałobników nie mógł mieć ponad dwadzieścia trzy lata; najmłodsi mieli ich może po piętnaście do siedemnastu. Żaden nie rozglądał się wokoło; nikt ani słowem się nie odzywał. Jasne włosy mieli gładko przylegające pod czapkami, zużyte mundury — dobrze wyczyszczone. Niosący rekwizyty patrzyli wprost przed siebie ze śmiertelną powagą, pokrewną powadze malującej się na wąskiej białej twarzy zabitego, a barwne wstążki łopotały pogodnie dokoła ich dziecinnych policzków. Za orszakiem i obok coraz to zwiększał się tłum dzieci, z tornistrami i bez; starsze dziewczynki — z niemowlętami na rękach, młodsze nie wypuszczając z rączek swych koszlawych, ulubionych lalek" (str. 17).

Z rozbitego fotoplastikonu — to szkice społeczeństwa siedmiogrodzkiego w czasie wojny i w okresie przewrotu społecznego po roku 1944. Zawarty jest w tych scenach urok świata, który odszedł, stracił swoją pozycję społeczną i przywileje materialne. Dużo tu portrecików ludzi z klasy historycznie już odchodzącej — z klasy arystokracji ziemiańskiej. Znów Iłłakowiczówna jest po trosze mickiewiczowska, znów kreśli sylwetki tych, co to ostatni tak poloneza wodzą...W tym stylu utrzymane jest również i wstępne nawiązanie do Polski z czasów dzieciństwa poetki.

Rzeczą najbardziej tu istotną nie jest temat: portrety pań z klasy umierającej oraz ich kochających babuń, piastunek i wiernej służby — nie ów patriarchalny zakres wybranego tła. Najbardziej istotne jest w tym wydobycie poezji gospodarstwa i domu.

Iłłakowiczówna jest poetką konkretności. Szczegół, nazwy lokalne, imiona, drobiazgi dostrzegane naiwnym okiem dzieciństwa — to środki jej poetyki. Wzrusza nas i oczarowuje nowością opisując domy, pracę i życie ludzi nieznanego kraju, dotkniętego żałobą wojny.

Pomost wspomnień dzieciństwa łączy obce ze swojskim, nawiązuje jedną nić, snującą się przez wszystkie karty, zespalającą je ukrytym ściegiem w całość. Od dziecinnych wypraw kresowej panienki — do dojrzałej i smutnej podróży w świat na serio... Poezja *genre*'owa, jak z obrazów mistrzów flamandzkich. Poezja obrazków psychologiczno-obyczajowych, kreślonych ze zwykłą Iłłakowiczównie wirtuozerią, pewnością i lekkością rysunku. Proza *Z rozbitego fotoplastikonu* nie ustępuje w świeżości *Obrazom imion wróżebnych*.

Zdawałoby się, że to sama beztroska nasyconego słońcem malarstwa, sama obiektywna powierzchnia rzeczy, ciesząca oko swoimi blaskami. Że to tylko najklarowniejszy impresjonizm, doskonale obcy sentymentowi w swojej precyzyjnej czystości malarskiej, w dumnym *noli me tangere* artysty...

„Szpaler-altana utworzona z pnących różyczek... prowadzi... do basenu. Po spuszczeniu co parę dni wody dzieci nareszcze odzyskują powrzucane na dno co cięższe zabawki, chłopiec — toporek, a dziewczynka — żelazko do prasowania. Siedzą wtedy półnagie na krawędzi i opłakują uszkodzenia. Francuski pudelek Gugu nie spuszcza z nich oczu. Na tle długiej, kwitnącej płachty, jaką tworzą byliny, ciemne włosy chłopca i złote dziewczynki są prawie niewidoczne. Słońce wydobywa tylko białość drobnych figurek i kolorowe spodenki..." (str. 23—24).

A jednak tym pastelom o dziecinnej świeżości widzenia towarzyszy głębszy sens. Towarzyszy nić historii, jak czarny wężyk na białości południowej pogody, towarzyszy żałobna nuta Antygony, siostry wszystkich pokrzywdzonych.

Tematykę tragiczną oddaje Iłłakowiczówna w formie pełnej spokoju i umiaru. Cechuje poetkę niezmącona

i precyzyjna obserwacja. Dlatego właśnie rysunki te są tak doskonale wymowne, tak sugestywnie dokonują selekcji najkonkretniejszych, najbardziej wyrazistych szczegółów.

Jest w scenach *Z rozbitego fotoplastikonu* ubolewanie nad światem, w którym krzywda i klęska znaczą los człowieka — i w którym owocuje tak wielkie piękno pracy, starań ludzkich, wytrwałości, umiłowania życia... Bohaterka „drepce zwinnie malutkimi stopkami, świeci złotymi lokami, pachnie cebulą, pastą do podłóg, świeżym chlebem — i wiosną" (str. 21). Charakterystyczne są realia tego portretu młodej dziewczyny, harującej na zniedołężniałą rodzinę zdeklasowanej arystokratki.

Swoje portreciki kreśli Iłłakowiczówna w poczuciu solidarności z dolą ludzką. Nie ma ironii w stosunku autorki do portretowanych postaci — ale jest humor. Dowcip i życzliwość — to klimat tej prozy.

Obok humoru, łączącego się z poetycką obserwacją charakterów i obyczajów — jest w tym znamienna dla Iłłakowiczówny nuta stoicyzmu, wytrwania mimo klęsk, ton bohaterskiej wiary w życie, w siłę moralną człowieka. Ów ton brzmi szczególnie mocno w zdumiewającym zakończeniu.

Akcentem tragicznym, zamykającym kompozycję, sumującym sens sekwencji obrazów — jest zguba Żydów, niepojęta zguba ludzi. Nie spotykana w literaturze jest scena, gdy nauczycielka czy uczennica szkoły wiejskiej powtarza gest Antygony: dziewczyna-Aryjka idzie za młodym nauczycielem nie-Aryjczykiem, aby podzielić los skazanych przez Niemców... Obraz ten charakteryzuje dyskrecja i precyzyjna ekonomia słów.

Pochód na śmierć ludzi, wydartych ze słoneczności codziennego życia, oderwanych od swych prac, jest wstrząsającym obrazem. Po nim następuje niespodziewane słowo ostatnie: wyraz wiary autorki w to, że i aryjscy, i niearyjscy ludzie, miażdżeni przez koła historii w owej wojnie — przeżyją, choćby w swoich synach. Gdyż ich ludzkość, ciepło ich oczu i serc — są niezniszczalne.

Aż zaskakujące jest to pełne wewnętrznej siły przekonania zakończenie szeregu pogodnych miniatur z obyczajów Siedmiogrodu... Zaskakujące siłą artystyczną — ale głęboko konsekwentne w wymowie całokształtu utworu.

Poprzez żal poetki nad ginącymi i udręczonymi istotami przebija tu wszędzie wytrwałe, nie dające się zniszczyć „a jednak", świadczące o jej wierze w człowieka i w to, iż kiedyś wzejdą ziarna lepszego życia — nawet w okresach bolesnego łamania przez historię największych ludzkich przywiązań i nawyków...

Janina Preger

WIELKOŚĆ I UPADEK „CZASU NIEUTRACONEGO"

S t a n i s ł a w L e m: *Czas nieutracony*. Kraków, 1955. Wydawnictwo Literackie; str. 661.

I

„Idąc tak, mijał bezimienne krzyże, w ich nieforemnych kształtach daremnie szukało się jakichś cech indywidualnych, świadczących o ich pośmiertnych właścicielach. Pomyślał, że troska o trwałość grobów jest wyrazem niepamiętnych czasów sięgającej wiary, iż mimo twierdzenia religii, wbrew oczywistości gnicia, na przekór świadectwu zmysłów zmarli wiodą w głębi ziemi jakieś istnienie, może niedogodne, wstrętne nawet, ale przecież istnienie, toczące się póty, póki nad ziemią stoją jeszcze jakieś znaki rozpoznawcze.

Dotarł do furty, raz jeszcze spojrzał z oddali na rzędy krzyży zanurzonych w śniegu i żółtawą plamę wykopanego grobu i wyszedł na błotnistą drogę."

Tok prozy *Czasu nieutraconego* uderza znajomym rytmem o ucho polskiego czytelnika. Jedno z pierwszych wrażeń, pojawiających się w trakcie lektury tej książki — to poczucie znalezienia się w kręgu spraw bliskich i dobrze znanych, wspomnień literackich sięgających głęboko, przeżyć, które na młodości kilku już pokoleń położyły

piętno niezartarte. To po prostu — odnalezienie prozy Stefana Żeromskiego, impresja szybko przeradzająca się w pewność, że stamtąd właśnie, z *Ludzi bezdomnych* czy z *Syzyfowych prac*, wyrastają korzenie tradycji tej książki, że nie kto inny, lecz właśnie Żeromski zadecydował o włączeniu się jej do jednego z najżywotniejszych nurtów literatury polskiej.

Zjawisko to zostaje zasygnalizowane przez brzmienie, przez rytm. Zarówno jeśli idzie o długie, potoczyste, często trójczłonowe okresy tej prozy, jak i o cząstkowe realizacje schematów wiersza sylabicznego, sylabotonicznego lub tonicznego *, w rodzaju:

(3 akcenty) mimo twierdzenia religii (8 zgłosek)
(3 akcenty) wbrew oczywistości gnicia (8 zgłosek)
(3 akcenty) na przekór świadectwu zmysłów (8 zgłosek)

lub:

Krótkie cienie krzyży leżały na śniegu, } 12 = 6 + 6, identyczne rozłożenie akcentów.
ziąb od nóg przechodził przez ciało do serca. }

Podobieństwa, twórcza kontynuacja nie ograniczają się, rzecz jasna, ani do warstwy brzmieniowej, która/ poddaje tu pewną tonację uczuciową, ani do — najwidoczniejszej — tematyki lekarsko-społecznikowskiej. Zbliżone tu i tam wyczulenie na relikty obyczaju szlachecko-ziemiańskiego; zbliżone przywiązanie i sugestywność opisu brzydkiego krajobrazu przedwiośnia, monotonnej polskiej równiny; ileż podobieństw w łagodnej ironii, z jaką traktuje się bohatera.

U Lema brak tylko odpowiednika niezrównanego poczucia komizmu, właściwego Żeromskiemu. Lem nauczy się działać poprzez śmiech w *Sezamie* i w *Dziennikach gwiazdowych*. Studium o śmierci — na śmiech, nawet na jego grymas nie znajduje miejsca. Lecz właśnie obsesja śmierci, rozkładu, patologii, pasja, która tu, a nie gdzie indziej każe szukać prawdy o człowieku, szukać jej z miłością do człowieka — w tej obsesji, w tej pasji Żeromski odnajduje się u Lema najpełniej. Warto przypomnieć o weterynaryjnych studiach autora *Promienia* i o studiach medycznych autora *Czasu*. Łączy się tu wiedza fachowca z żarliwością artysty dążącego do linii granicznych każdego zjawiska. U Żeromskiego żarliwość ta wyrażała się poprzez liryzm. U Lema jest to przede wszystkim pasja intelektualna, ta sama, która pisarstwo jego poprowadziła w rok 3000. U obydwu — jest to koncepcja artystyczna polegająca na działaniu w imię pewnych wartości poprzez przedstawienie — możliwie najjaskrawsze — przeciwieństwa tych wartości, poprzez obraz unicestwienia ich.

Podobieństwo w organizacji efektu artystycznego narasta do maksimum we wstępnych partiach biografii Karola Włodzimierza Wilka. Kult pamięci ojca — męczennika Sprawy, jego grób jako miejsce duchowych narodzin *(Uroda życia)*, książka-talizman, przekazywana z pokolenia w pokolenie *(Przedwiośnie)*, problem janczara *(Uroda życia, Mogiła)*, atmosfera braterstwa i duch ofiary panujący w gromadzie ludzi związanych jedną ideą *(Nawracanie Judasza, Źródło)* — a obok: satyryczno-humorystyczny obrazek nauczyciela nieszawskiej szkoły powszechnej, pana Szczęsnego Frankowskiego, wyjęty jak gdyby z *Syzyfowych prac* — to już wystarczająca do zarysowania linii ilość punktów wspólnych. Ważniejsza jednak wydaje sprawa dróg, jakimi Lem dociera do czytelnika.

„I ze strasznym łkaniem padł twarzą na grób." * To ostateczny rezultat: człowiek, ukazany w momencie najwyższego nasilenia jego wzruszeń, manifestujących się zewnętrznym, pełnym ekspresji gestem — bezpośrednie działanie na czytelnika. Rezultat, do którego prowadzi droga efektów dyskretniejszych, wstrząsających przecież w nie mniejszym stopniu, bezkompromisowych w swym spokojnym opisie nędzy, rozdrażniających uczucie kontrastowym motywem zabawnej, niemądrej piosenki dzieciństwa. Lem w ten sposób kształtuje losy młodego Wilka, jakby chciał grać na uczuciach czytelnika, jakby sprawiało mu satysfakcję wywoływanie cierpienia. Cóż innego robił Żeromski?

Narastają tu — podobnie jak u auto-

---

* Por. W. Borowy: *Rytmika prozy Żeromskiego*. W książe zbiorowej pt. *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno, 1937.

* Podobnie w opowiadaniu o śmierci stryja Leszka scena, w której Ksawery klęka przed lekarzem.

ra *Walki z szatanem* — mity. W pierwszej części biografii Karola Włodzimierza Wilka jest to mit komunisty ewangelicznego, w zasadzie bliski socrealistycznemu mitowi komunisty doskonałego. W krzywdzie, która spotyka starego Wilka, w aurze męczeństwa — leży przecież zasadnicza różnica między tymi dwoma mitami. Nie tylko e t y c z n y, istnieje także inny sens, e s t e t y c z n y, gloryfikacji słabych i gloryfikacji silnych. Gloryfikacja słabych i nieugiętych — jedna z pisarskich pasji Żeromskiego — decyduje, że jakiekolwiek można mieć wątpliwości co do obiektywizmu pisarza, co do jego znajomości życia i historii — wstępne rozdziały drugiego tomu dźwięczą tonem głębokim i czystym. Bije z nich miłość do ludzi i idei — żarliwa.

*

Wiedza fachowca — to dziedzina, w której Lem pozostawia Żeromskiego daleko w tyle. Autor *Snobizmu i postępu* był przede wszystkim humanistą, biologia użyczała mu pewnych tylko impulsów. Lem imponuje rozległością wiedzy z dziedziny nauk przyrodniczych i matematycznych, rozległością, rzadko spotykaną w dziejach polskiej literatury, bliższej na ogół bibliotece i — kawiarni niż laboratorium.

Lema fachowość medyczna pozwala mu na znakomite efekty w scenach spotkań z chorymi, w scenach operacji czy dyskusji między lekarzami. Lem jednak to więcej niż Choromański. Jego horyzonty naukowe obejmują krąg wystarczająco szeroki, by znalazło się w nim miejsce dla filozoficznego uogólnienia. W pierwszym tomie powieści problematyka ta koncentruje się wokół postaci pisarza Sekułowskiego. Szpital, w którym bohater, człowiek młody, o nie wykształconej postawie światopoglądowej i życiowej, ulega wpływom silnej, zdziwaczałej indywidualności, głoszącej pewne tezy filozoficzne, znajdujące przeciwwagę w postawie innych ludzi, innych światopoglądów — usymbolizowanych potem w postaci drugiego protagonisty; zarys moralitetu — wszystko to nasuwa pewne wspomnienia.

Szpital Przemienienia bowiem nie mieści się w Cisach. Leży on między Cisami a Davos.

Ilość możliwych interpretacji, ilość den — stanowi jedno z najpewniejszych kryteriów literatury. Realizm symboliczny — poetyka *Czarodziejskiej góry* — otrzymuje tu ocenę wysoką. Tym wyższą, im szersze układy uogólnień zostają zaangażowane w konkretną, jednostkową akcję, poza którą może nie wyjść powierzchowny czytelnik, z im większą umiejętnością syntezy postać, żyjąca pełnią werystycznego życia, zostaje przedstawiona jako konkretyzacja filozoficznych koncepcji autora. Jest to trzeci wymiar realistycznej, mimetycznej prozy, który, zwłaszcza dla dzisiejszego czytelnika, powoli otrząsającego się z koszmarów socrealizmu, stanowi warunek nieodzowny do przyjęcia tej prozy jako literatury pierwszego rzędu.

Warunek, który zostaje spełniony w pierwszym tomie *Czasu nieutraconego*.

Otwierający powieść opis pogrzebu świadczy nie tylko o pasji, z jaką Lem szuka wszędzie śmierci. Jest przedwiośnie roku 1940 — czas, by zdać sobie sprawę z zagłady starych form, z dokonania się procesu nieodwracalnego. Czas, w którym wypada znaleźć odpowiedź na pytanie, co przynosi nowa epoka, jakie siły występują w niej do walki, po której stronie należy się opowiedzieć. Jak rozumieć sens życia. Stefan Trzyniecki, *carte blanche* polskiej inteligencji, Hans Castorp Stanisława Lema, klasyczny walterscottowski niezgrabiasz tradycyjnej powieści, odprowadziwszy na cmentarz doczesne szczątki stryja, rozpoczyna pracę w szpitalu, przed którego bramą wznosi się łuk kamienny z napisem: *Christo Transfigurato*. W otoczeniu ludzi obłąkanych, w laboratoryjnym odcięciu od świata ma tu się toczyć walka o jego duszę. A także: walka o sens pisarstwa.

Główna bowiem postać psychomachii, Sekułowski, jest pisarzem i reprezentując pewną postawę filozoficzną, daje jej wyraz przede wszystkim w swej praktyce pisarskiej i poglądach na literaturę. Ta, niewątpliwie najciekawsza postać powieści ogniskuje w sobie tendencje filozoficzne i estetyczne, które w latach pisania *Czasu nieutraconego* zaczynano już traktować jako pokusy szatańskie. Są to tendencje mające realne pokrycie w dziejach polskiej kultury—zarówno jeśli chodzi o historię myśli jak o biografistykę. Jest w Sekułowskim wiele ze Stanisława Przybyszewskiego, pewne elementy jego filozofii nasuwają skojarzenia z teorią wielości rzeczywistości Leona Chwistka. Najbliżej jednak znajduje się Stanisław Ignacy Witkie-

wicz i on też — jak się zdaje — stanowi pośrednie ogniwo między postacią powieści Lema a autorem *De profundis*.

W rozmowach Sekułowskiego z Trzynieckim można odnaleźć ślady monadyzmu Witkiewiczowskiego i — przede wszystkim — jego pasje metafizyczne, jego wiarę, że „wyrzekanie się (...) uczuć metafizycznych czyni nas, mimo całego uspołecznienia, bardziej podobnymi do zwierząt niż się nam wydaje" *. W dalszej konsekwencji: jego zafascynowanie kosmosem, jego pasje freudystyczne, wyrażające się w seksuologicznych obsesjach, jego kult narkomanii, jego nieopanowane, szokujące zachowanie się wreszcie. Postać Sekułowskiego, będąca chwilami portretem, a raczej karykaturą Witkacego, reprezentuje więc także wiele z jego poglądów estetycznych — w swej pogardzie dla realizmu i utylitaryzmu, w swych poszukiwaniach dziwności istnienia.

Problem Czystej Formy — istota estetyki Witkacego — jest jednak Sekułowskiemu obcy. Stąd — brzemienna w skutki — odmienność postaw: Witkiewicza — w zasadzie antytreściowca, będącego czymś w rodzaju formisty, i Sekułowskiego — zdecydowanego ekspresjonisty; Witkiewicza — wprowadzającego wszędzie słówko „distinguo", i Sekułowskiego — totalisty intelektualnego. Różnica, która wyraża się w słowach: „Zaznaczamy również, że poglądy wypowiedziane tutaj nie są wyrazem jakiegoś »społecznego wstecznictwa«; wierzymy bowiem w nieuchronność i konieczność pewnych przemian, mających na celu dobro i sprawiedliwość ogólną" ** i w ordynarnej, histerycznej reakcji Sekułowskiego na wzmiankę o „losie innych ludzi".

Ukazanie tej odmienności między postacią fikcyjną a postacią realną, stanowiącą jeden z modeli — byłoby pozbawione sensu krytycznego, gdyby nie reprezentatywność i dalsze losy Sekułowskiego. Odmienność ta stanowi sygnał, ukazuje kierunek pewnych tendencji, które w jakimś momencie zapanują nad powieścią.

Aby kierunek ten wskazać, trzeba postać tę oderwać od jej częściowego pierwowzoru i przenieść centrum uwagi na dyskusję między Sekułowskim a Trzynieckim. Ukazująca się tu sprzeczność ich poglądów na literaturę zarysowuje szeroko i wyraźnie stanowisko autora *Ogrodu kwiecistego* — pozwalając, zgodnie z poetyką pierwszego tomu *Czasu*, określić go jako reprezentanta, jako symbol sztuki bezużytecznej życiowo, utylitarnie. Ta — centralna w pewnym sensie — dyskusja zna tylko dwie teorie literatury: dydaktyczny realizm młodego doktorka i aspołeczny ekspresjonizm znakomitego pisarza. (Ekspresjonizm, pojęty szeroko, jako skutek rewolucji dokonanej w sztuce na przełomie XIX i XX wieku, rewolucji przenoszącej istotę sztuki z przedmiotu na podmiot.) Na nieśmiałe argumenty i sugestie Trzynieckiego w rodzaju: „literatura uczy...", „czemu nie pisze pan o świecie, który nas otacza"; na jego napomknienia o powieści z życia lekarzy — Sekułowski odpowiada: „Zwierciadło na gościńcu? Co to ma wspólnego z literaturą?"; literatura „dla czytających jest próbą zapomnienia. A dla twórcy próbą ratunku... jak wszystko"; „A o zajmowaniu postawy proszę przy mnie nie mówić, bo mi się niedobrze robi".

Postawa Sekułowskiego — że nazwiemy ją tak wbrew jego życzeniom — wywodzi się zarówno z rewolucji ekspresjonistycznej, jak i z relatywizmu i sceptycyzmu filozofii XX wieku. Lęk metafizyczny, pesymizm i cynizm Sekułowskiego posługują się argumentacją kosmiczno-biologiczną: jest to zafascynowanie ogromem wszechświata, przypadkowością życia, jego śmiercionośnym sensem. Materiał argumentacyjny Sekułowskiego musi być bliższy pisarzowi typu Lema niż twórcy zpod znaku polonistyki. Tu może znajduje jedno ze swych źródeł pasja, z jaką Lem kompromituje tę postać. Jest to bowiem walka z własnymi pokusami.

Pasja to bolesna, lecz przede wszystkim bezkompromisowa i — krzywdząca. Wykluczenie z dyskusji postaw pośrednich czyni zakres reprezentatywności poglądów Sekułowskiego — nadzwyczaj szerokim. Sekułowski symbolizuje literaturę arealistyczną XX wieku, literaturę przeżywającą tragizm istnienia — obcą problematyce społecznej. Zostaje ona skompromitowana wielorako. Relatywizm poznawczy Sekułowskiego wiąże się z amoralizmem — co nie jest konieczne. Integralny charak-

---

* *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. W-wa 1919, s. 14.

** *Nowe formy w malarstwie...*, s. 124.

ter jego sztuki wiąże się z postawą antyspołeczną — co nie jest konieczne. Reprezentatywny twórca i wyznawca tych teorii zostaje skompromitowany jako człowiek. Co nie może być konieczne.

Postać Sekułowskiego została zarysowana w sposób psychologicznie bezbłędny. Lecz jednocześnie postać ta zapowiada groźne uproszczenie dalszych tomów *Czasu nieutraconego*. Z kart, na których mowa o pisarzu Sekułowskim, przebija koncepcja zgniłej literatury burżuazyjnej. Tendencyjne skrzywienie rzeczywistości. Dokonane w stylu Żeromskiego, nie w stylu socrealizmu. Istniejące jedynie w symbolicznej warstwie powieści. Istniejące przecież.

*

Tom pierwszy *Czasu nieutraconego* rozstrzyga zagadnienie sensu pisarstwa. Stanowi jednocześnie kurs pierwszy edukacji życiowej czy ideowej — gdyż pojęcia te nie rozchodzą się tu jeszcze. Jest to nauka człowieczeństwa, szeroko pojętego humanizmu społecznego. Szkoła, gdzie ścierają się tendencje przeciwstawne, a każdy wykładowca ma swego kontrwykładowcę. Zanim na arenę wystąpi przeciwnik mogący w ogóle marzyć o szansie intelektualnego zmierzenia się z Sekułowskim (a przeciwnik taki wystąpi dopiero w tomie drugim) — psychomachia rozgrywa się w innych regionach. Określają ją tytuły dwu rozdziałów: *Advocatus diaboli* i *Doctor angelicus*. Doktor Kauters i doktor Nosilewska. Dwie etyki lekarskie, symbol śmierci i symbol życia.

Sekułowski był antyspołeczny, Kauters jest antyludzki. Książka, której założeniem było wymierzyć sprawiedliwość czasom jednej z wielkich przemian XX wieku, książka, w której nie brak potem konkretnych, realistycznych obrazów działań ludobójczych — w postaci tej potrafiła już pomieścić całe zagadnienie hitleryzmu, dała znakomitą syntezę naukowego, kulturalnego bestialstwa, które leżało u psychicznych podstaw tego politycznego zjawiska. Uczyniła to z niepowszednią siłą sugestii artystycznej — poprzez obraz mieszkania Kautersów, przede wszystkim zaś poprzez opis choroby i operacji inżyniera Rabiewskiego. Pasja eksperymentu, która włada Kautersem, jest tu ukazana w jakiejś satanicznej atmosferze: Kauters z radością obserwuje, jak obumierają dusza i ciało Rabiewskiego — jest w tej uciesze złego demiurga niesamowita groza, spotęgowana przez odrażające objawy chorobowe i zezwierzęcenie człowieka spokojnego i flegmatycznego, jakim był dawniej Rabiewski.

W momencie, w którym — odwleczona przez Kautersa — operacja zmienia się w agonię, mówi on do Stefana:

— Zobacz pan źrenicę.

Stefan skwapliwie podniósł z boku płachtę, ciężką i sztywną od skrzepów, namokłą rudymi jęzorami. Dostał się do bladej jak papier, świecącej twarzy Rabiewskiego i podciągnął pincetą powiekę. Źrenica była wąska. Nagle oczy leżącego zatańczyły dziko, jakby targane w obie strony sznurkiem.

— Jak tam? — spytał Kauters.

— Oczopląs — rzekł zdumiony Stefan.

— Tak, tak.

W głosie chirurga brzmiało szyderstwo. Stefan spojrzał — Kauters trzymaną igłą przeciągał po korze płatów. A więc to była przyczyna oczopląsu.

Po śmierci Rabiewskiego Stefan podchodzi do okna.

Przed nim rozpościerała się wielka, milcząca ciemność. Na granicy nieba i ziemi — była ona niemal domysłem — gęstwiło się coś ciemniejszego od nocy. Jakby wysadzana żółtymi brylancikami kolia w aksamitnym futerale świeciły magazyny w Bierzyńcu.

W następnym rozdziale czytelnik dowiaduje się, że w Bierzyńcu został założony obóz dla Żydów. Nie jest to przypadkowe skojarzenie.

*

Advocatus diaboli, doktor Kauters, skutecznie dopomaga śmierci. Miarą wartości pierwszego tomu *Czasu nieutraconego* może być fakt, że mówi on o sprawach najogólniejszych i najoczywistszych — znajdując dla nich słowo odpowiednie. Gdyż śmierć — konieczność otwierająca i zamykająca powieść, śmierć — zbrodnia, która jest jej treścią — znajdują w tej książce swych partnerów: kogoś, kto reprezentuje wieczny upór i niezniszczalność życia, i kogoś, kto symbolizuje jego błogosławieństwo, błogosławieństwo biologii. Myślę tu o Grzego-

rzu Niedzicu, nie bez głębszej racji noszącym nazwisko jakby wyjęte z *Nocy i dni;* o postaci, w którą Lem potrafił bardzo dyskretnymi i oszczędnymi środkami wyrazu tchnąć siłę prostego, rzetelnego człowieka o uparcie pozytywnym stosunku do życia. I myślę tu o doktor Nosilewskiej, dobrym duchu Stefana Trzynieckiego. Jak przystało na dobrego ducha XX wieku, Nosilewska nie ma w sobie nic z naiwnego anielstwa — jest samodzielna, nowoczesna, dziwna i oschła. Ukrywa swą dobroć. Stefanowi przynadkiem tylko udaje się przekonać o jej głębokiej litości dla obłąkanych.

Lecz ważniejsze tu jest co innego: najbardziej ryzykowna a jedna z najlepszych scen *Czasu nieutraconego* — scena miłosna między Nosilewską a Trzynieckim.

Po likwidacji szpitala lekarze, jeszcze w atmosferze lęku i grozy, jeszcze niepewni życia, rozjeżdżają się. Nosilewska i Trzyniecki, spóźniwszy się na pociąg, nocują u chłopa. Wlecze się za nimi koszmar zagłady, wspomnienie śmierci obłąkanych, zdrady Sekułowskiego. Są zarażeni śmiercią, kontuzjowani psychicznie, wyczerpani do ostatka. Niespodziewane słowa Nosilewskiej: „Chodź tu" — stanowią jeszcze jeden wstrząs dla czytelnika. Scena ta, napisana z wielką dyskrecją i umiarem, nie potrzebuje posługiwać się naturalizmem powtarzającego ten motyw zakończenia *Stycznia* Aleksandra Ścibora-Rylskiego — by uzyskać maksymalny efekt artystyczny. Przejawia się w niej wiedza psychologiczna autora, który zna kontrastowe, zaskakujące prawa autoterapii. Jednocześnie zaś scena ta jest *par excellence* nowoczesnym hymnem na cześć życia, pochwałą praw biologii, afirmacją istnienia. I — odpowiedzią na metafizyczny pesymizm Sekułowskiego. Ta powieść o śmierci — to bezustanne poszukiwanie punktu oparcia, stałe dążenie do optymizmu.

Można powiedzieć — to niewiele, jeśli jedyną ucieczkę przed tragizmem życia widzi ktoś w przespaniu się z kobietą. Trzeba raczej powiedzieć — to wiele: zamknąć obraz ludzkiego bestialstwa przekonaniem, że człowiek nie musi być samotny.

*

Dyskusja o sensie świata i o sensie pisarstwa została zamknięta. Zamknięta została także synteza historyczna: powieść o Kautersie, likwidacji szpitala, Sekułowskim i grupce ludzi z podstacji elektrycznej, stanowiących zalążek ruchu oporu. *Szpital Przemienienia* nie jest jednak powieścią polityczną — w tym sensie, w jakim — wyłącznie — rozumiano i uznawano powieść polityczną z końcem lat czterdziestu. Następne tomy *Czasu nieutraconego* będą próbą budowania takiej powieści — na innych fundamentach. Tymczasem — zamyka się całość skończona, realizująca jedną z najtrudniejszych i najszlachetniejszych poetyk — poprzez współgranie treści historycznych z filozoficznymi, współgranie maksymalnej konkretyzacji i maksymalnego uogólnienia. Wydaje się dziś, że realizm na jakiś czas stał się poetyką nużącą, skompromitowaną estetycznie, niemodną. Ale realizm, według którego praw napisano *Szpital Przemienienia* — nie przeżywa się nigdy.

II

Ostatnie słowa pierwszego tomu brzmią: „Wtedy odpadła odeń nawet ciekawość, tak że w ramionach tej obcej kobiety stał się na jedno mgnienie biały i nie zapisany, jak w chwili narodzin".

Gdy później Trzyniecki staje przed komorą gazową — nagi — jest to symbol ten sam. Bohater *Czasu nieutraconego* reaguje na rzeczywistość w sposób nadzwyczaj powolny, niedostrzegalny gołym okiem. Do momentu, w którym zamykają się za nim bramy obozu koncentracyjnego, pozostaje klasycznym inteligenckim niezgrabiaszem, niezgrabiaszem aż denerwującym. Toczą się wokół niego wielkie sprawy, ustawione są wielkie symbole, w których ogniskują się centralne zagadnienia życia i współczesności — lecz sam Trzyniecki jest wciąż jak nowonarodzone dziecię: pozbawiony inicjatywy i energii obserwator niemieckiej zbrodni, pozbawiony woli rezydent w majątku stryja.

Pisano o tej powieści jako o dziejach politycznego akcesu. Dana przez Lema odpowiedź na pytanie o światopogląd polityczny jest jednoznaczna: *Czas nieutracony* to akces inteligenta polskiego do komunizmu. Ale dzieje Stefana Trzynieckiego to przede wszystkim dzieje wewnętrzne człowieka dążącego

do ekspiacji*, dzieje przemiany biernej, nie wyzyskanej energii życiowej — w kierunkowy wektor psychiczny. W trzecim tomie powieści Trzyniecki jest już indywidualnością, człowiekiem czynu i afirmacji życia. Zagadnienia polityczne pozostają jednak nadal jego marginesem psychicznym.

Owa przemiana odbywa się poza kulisami powieści, w obozie, nieznanym czytelnikowi z bezpośredniego opisu. (Trzyniecki ratuje tam życie jednemu z więźniów, komuniście — rehabilitując się tym czynem we własnych oczach.) Luka, która sygnalizuje ogromne kłopoty techniczne — i nie tylko techniczne — autora drugiego i trzeciego tomu *Czasu nieutraconego*.

Zaczynają się one od rozluźnienia kompozycyjnego: od przejścia do odmiennej poetyki. Ta droga od Tomasza Manna do Jules Romainsa, od realizmu symbolicznego do jakiejś formy unanimizmu decyduje o jednym z zasadniczych błędów powieści. Pominąwszy fakt gatunkowej niekonsekwencji — wielowątkowość, rozproszenie i osłabienie światła skupionego dotychczas na paru postaciach, jeśli tak można powiedzieć: odsymbolizowanie powieści — cała ta przemiana świadczy o przyjęciu złej taktyki wobec ideowych postulatów socrealizmu, który w latach pisania drugiego i trzeciego tomu *Czasu nieutraconego* zaczyna już panować niepodzielnie. Rzecz jest zresztą o tyle skomplikowana, że ta zmiana poetyki wiąże się także z postulatami socrealizmu — tyle że artystycznymi, więc obowiązującymi w sposób mniej rygorystyczny. Tak czy inaczej, Lem, pisarz, którego krytyk ma prawo traktować jako indywidualność ulegającą zbiorowej sugestii, lecz także walczącą z tą sugestią — przeprowadzając się do innej poetyki dlatego popełnił błąd, że zmuszała go ona do szczegółowej konfrontacji tez powieści z ideowymi tezami socrealizmu. Właśnie w tych tomach powieści Lem mówi o sprawach, wobec których drażliwość socrealizmu przybierała rozmiary patologiczne: mówi o partii, mówi o pierwszym okresie po wyzwoleniu.

* Trzyniecki odczuwa wyrzuty sumienia, że — wiedząc ogólnikowo o grożącym niebezpieczeństwie — nie ostrzegł ukrywających broń robotników z podstacji. Nastąpiły aresztowania, jeden z robotników, werkmistrz Woch, zginął.

Owo uszczegółowienie i poszerzenie obrazu miałoby sens artystyczny tylko wtedy, gdyby autorowi dane było prawo swobodnego posługiwania się światłocieniem. Nie rozporządzając takim prawem, mając ograniczony dostęp do zjawisk społecznych — Lem nie mógł stworzyć obrazu konsekwentnego: jak wszyscy — światła i cienie umieszczał niezgodnie z prawami optyki, co w sztuce realistycznej nie wywołuje najlepszych efektów. Można tu zacząć wymieniać: czarno-białe uproszczenia psychologiczno-socjologiczne, soc-idealizm, krzepizm, klasyczny wątek szpiegowski... Można, ale po co? Rezygnacja z problematyki filozoficznej, ucieczka w weryzm, w czasach, w których weryzm musi fałszować rzeczywistość, ambicje epickie — wyniki łączenia wszystkich tych elementów przez różne indywidualności pisarskie nie odbiegały od siebie zbyt daleko.

Występująca w drugim i trzecim tomie *Czasu nieutraconego* Lemowska odmiana socrealizmu zalicza się jednak do odmian najsympatyczniejszych: dąży do postawy obiektywnej, intelektualnej, jest maksymalnie humanistyczna. Dzieje się tak dlatego, że w naiwnościach Lemowskich więcej jest ze społecznika-pozytywisty niż z socrealisty *sensu stricto*. Związki z wczesną twórczością Żeromskiego wciąż przypominają o sobie. Owo osadzenie książki w tradycji, znaczna kultura literacka autora, pogłębiając nawet niekonsekwencje powieści — stąd bowiem wywodzi się nieadekwatność wątku głównego i epickiego, zdecydowanie politycznego tła — owe związki z tradycją sprawiają, że Lem z honorem opuszcza socrealistyczne szranki.

Jak przystało na potykającego się w szrankach — zawdzięcza to kobiecie. Jak przystało na pozytywistę-społecznika — zawdzięcza to kultowi nauki. I jak przystało na autora *Szpitala Przemienienia* — zawdzięcza to reliktom poetyki pierwszego tomu.

*

Ostatni rozdział powieści zmusza — raz jeszcze — do wymienienia nazwiska Stefana Żeromskiego. Ponowne spotkanie z Nosilewską, szczęśliwe zakończenie miłosnego wątku — można uznać za równoległą do socrealistycznego optymizmu pasję *happy end*'u za wszelką cenę. Interpretacji takiej sprze-

ciwia się jednak estetyczny walor tego motywu. Arystotelesowska zasada prawdopodobieństwa nie obowiązuje w sposób absolutny. Nikłe prawdopodobieństwo przebiegu akcji może niekiedy służyć ekspresji, spotęgowaniu sugestywności emocjonalnej dzieła. Jest to jedna z zasad erotyki Żeromskiego: stworzyć przepaść między pragnieniem a możliwością jego realizacji — by potem przepaść tę przeskoczyć, oszałamiając czytelnika. Podobnie czyni Lem — udziwniając Annę, czyniąc spotkanie z nią — po latach — niespodziewaną łaską losu.

Merytoryczna, ideowa odporność Lema wobec socrealizmu przejawia się jednak w innych wątkach drugiego i trzeciego tomu. Jednym z zasadniczych nieporozumień dotyczących socjalizmu było w owym czasie przekonanie o ofiarniczo-religijnej istocie tej ideologii. Wielki ołtarz, na którym każdy człowiek składa to, co ma najcenniejszego — przesłaniał wszystko. Lem wzdrygnął się przed złożeniem na tym ołtarzu — nauki, i przeciwko tej ofierze zaprotestował.

Jego protest ukazany został symbolicznie w postaci Karola Włodzimierza Wilka, genialnego samouka-matematyka — w postaci stanowiącej w dużej mierze pionierskie, znakomicie rozwiązane zadanie pisarskie. Wilk rwie się do czynnej działalności w konspiracyjnych akcjach Polskiej Partii Robotniczej. To zrozumiałe, że nie chce przywilejów dla swych genialnych zdolności. Partia jednak z lekkim sercem przyjmuje jego ofiarę, nie waha się ryzykować życia reprezentującego nieoszacowane wartości — i tu Lem, ustami docenta Wielenieckiego, wypowiada swoje *veto*, któremu — po niewczasie — partia przyznaje rację.

I tak przede wszystkim w kręgu spraw nauki mieszczą się owe — śmiałe i nieśmiałe, świadome i na pół świadome — znaki zapytania, którymi Lem opatruje stalinowski socjalizm. Niby magnes przyciąga je ku sobie docent Wieleniecki —, antagonista Sekułowskiego, członek partii, komunista przedwojenny, nowy wychowawca doktora Stefana. Postać roztopiona w szarej poetyce drugiego i trzeciego tomu— ratująca przecież w jakiś sposób strukturę powieści. On to właśnie przeprowadza nadzwyczaj interesującą rozmowę z fanatykiem naukowego obiektywizmu, profesorem Rzepickim. Rozmowę, w której pewne argumeny Rzepickiego są dziś prawdą oczywistą.

Co myślał Lem pisząc słowa tej rozmowy? Trzeba by go o to spytać. Faktem jest, że postawę Rzepickiego traktował poważnie i — mimo pokusy (przypadkowa rola profesora w aferze szpiegowskiej) — nie skompromitował jej moralnie ani politycznie. W roku 1950 nie było to zbyt proste zadanie.

*

I oto znów śmierć, i oto znowu życie. Zakończenie *Czasu nieutraconego:* pogrzeb ojca, spotkanie z Anną i jej depesza — z mniejszą niż w tomie pierwszym sugestywnością — przywraca przecież problemowe proporcje tego tomu. Więc jednak nie to jest najważniejsze, czy Trzyniecki dojrzeje, czy nie dojrzeje ideologicznie, czy p r a w i d ł o w o potoczą się losy okupacyjnych hochsztaplerów i reakcyjnych studentów. Nie — ponad tym wszystkim, ponad prawdą i ponad fałszem życia społecznego pewnego fragmentu historii ukazują się pojęcia bez reszty określające człowieka: życie i śmierć. Lem odczytuje je z uczuciem bolesnej afirmacji, z uczuciem optymistycznej wiary w ludzi, której symbolem jest niepozorny Grzegorz Niedzic, do której w końcu sprowadza się sens wszystkich przemian Stefana Trzynieckiego. Poprzez problemy współczesnej polityki i socjologii, poprzez obraz życia, którego fragmenty imponują prawdą i bogactwem psychologii — daje autor odpowiedź na pytanie Sfinksa, odpowiedź, do której zobowiązana jest literatura każdej epoki.

Jerzy Kwiatkowski

POWIEŚĆ, ALE CZY ROMANTYCZNA ?

Karol Estreicher: *Krystianna. Powieść romantyczna.* Warszawa 1957. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 330. 2 nlb.

Nie dajmy się uwieść tytułowi. Nie jest to powieść poczęta z ducha romantyzmu ani stylizowany jego pastiche. Fakt, że fabuła jej toczy się w epoce romantycznej, nie upoważniałby autora do takiego uogólnienia, gdyby brał je na serio. Ten tytuł to figlarna mistyfikacja z rodziny Boyowskiego ostrzeżenia „tylko dla dorosłych". Weźmy na przykład kontakt bohaterów powieści z literaturą romantyczną. Ogranicza się on do trzech momentów. Czternastoletnia Krystianna uczy się sztuki kochania na *Nowej Heloizie* J. J. Rousseau. Drugą książką „zbójecką" jest niemiecki egzemplarz *Cierpień młodego Wertera*, znaleziony przy młodym zapaleńcu, Janie Denhofie, poległym pod Maciejowicami. Wreszcie Paulina Wesslowa wśród ulubionych książek swego wnuka Kazimierza odkrywa *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego*. Imię Mickiewicza ani przy tej okazji, ani kiedy indziej nie jest wymienione. I to w powieści rzekomo romantycznej!

Ale nie dziwmy się i nie gorszmy na zapas. Inaczej być nie mogło i nie powinno być w tej książce. Zawiera ona bowiem dzieje dwóch Polek z tak zwanych „wyższych sfer", kobiet związanych najściślej z wielką wspólnotą międzynarodowej arystokracji, a słabo tylko poczuwających się do pokrewieństwa z własną ojczyzną. Temu stanowi rzeczy sprzyjają skutecznie ich małżeństwa. Jedna jako młodziutka dziewczyna poślubia włoskiego księcia Costę, druga już jako wdowa, wychodzi powtórnie za mąż za austriackiego hrabiego Wessla.

Niezwykłe dzieje tych dwóch kobiet nie zawierają żadnych elementów fantastycznych czy irracjonalnych. Czasy Wielkiej Rewolucji Francuskiej, w Polsce Sejmu Czteroletniego i powstania kościuszkowskiego, wojen napoleońskich, Legionów, Kongresu Wiedeńskiego, Wielkiej Emigracji, spisków podziemnych i ruchów rewolucyjnych obfitowały w zdarzenia znacznie bardziej nieprawdopodobne. Zresztą o obliczu książki decyduje nie tyle wybór faktów i postaci, co postawa autora wobec nich.

W swojej czarującej, po raz pierwszy przed wojną wydanej książce *Nie od razu Kraków zbudowano* Karol Estreicher, syn i wnuk zasłużonych profesorów i badaczy krakowskich, przyzwyczaił nas do intymnej, ciepłej atmosfery lat dziecinnych. Ze środowiska rodzinnego i ze swoistego otoczenia krakowskich sfer uniwersyteckich pierwszej ćwierci naszego wieku promieniuje niewyczerpane źródło duchowych kalorii. Pod charakterystycznymi obrazkami obyczajowymi, kreślonymi z humorem, czasem widzianymi przez łezkę melancholii, wyczuwa się rytm gorącego serca autorskiego. To nam czyni tę książkę bliską i drogą.

Czy o ten przywilej ubiegać się może i *Krystianna*, książka, która wypłynęła nie z serca, ale z mózgu nasiąkłego erudycją i z dyskretnego poczucia humoru? Od pierwszej stronicy ogarnia nas chłód więcej niż epickiej obojętności. Prowadzeni na łańcuchu przedziwnych wydarzeń, ani razu nie jesteśmy porwani, nie podlegamy wzruszeniu, które zdolne jest wywołać nieraz dzieło o znacznie niższym poziomie pisarskiego kunsztu.

Źródła tego zjawiska są dwa. Pierwsze, że relacja w tej powieści dominuje nad akcją. Drugie, że autor zna na wylot swoich bohaterów, wie, czego może od nich wymagać, umie nimi kierować, ale ich nie kocha, nie pasjonuje się nimi i ich losami, jak to się dzieje u Sienkiewicza. Skutek jest ten, że i czytelnik, przyglądając się im z ciekawością, nigdy nie utożsamia się z nimi, nie włazi w ich skórę, nie żyje nimi, nie kocha, nie cierpi przez nich i z nimi razem.

Jeśli chodzi o pierwsze źródło, to ilekroć na scenę występują osobiście bohaterowie powieści, tylekroć stają się bliscy czytelnikowi, ich postępki, o których dowiadujemy się z narracji, obrastają mięsem rzeczywistości, stają się żywe w świetle ich słów. Bo przecież komentarz autorski, choćby najbardziej obrazowy i wymowny, nigdy nie zastąpi dialogu, tego starcia się wręcz

ognistych temperamentów, pasji, ambicji, wierzeń i ukochań na niezwykłą miarę, jakie wybuchały co chwila z płomiennych piersi ludzi romantyzmu.

Toteż najbogatsze artystycznie i najbardziej finezyjne w intelektualnym persyflażu okazały się, niestety nieliczne, ale mistrzowsko zarysowane sceny, takie, jak rozmowa o Polsce *l'abbé* Armanda ze starym filozofem w Dzielnicy Łacińskiej w Paryżu, przygoda Pauliny Denhoffowej z księciem Józefem i hrabią Tołstojem w karczmie przydrożnej pod Zieleńcami, jej wizyta u Marii Ludwiki i śniadanie z Napoleonem, spotkanie Krystianny z legionistami w Toskanii, jej rozprawa z sądem spiskowym, wreszcie pozornie spokojne, ale naładowane tłumionym ogniem rozmowy przedstawicieli starego i młodego pokolenia: Krystianny z babką, Krystianny z Liberym, Pauliny z Janem, Emilką i Kazimierzem.

Pozwalają nam one w tych obiektach narracyjnych wyczuć żywe subiekty, zdecydowane, krańcowo odmienne indywidualności, uosabiające dwa światopoglądy: rewolucyjny i konserwatywny. Krystianna, cyganiątko, zamienione na zmarłą przy urodzeniu córeczkę magneckiego rodu, jest żywym zaprzeczeniem teorii Rousseau o wychowaniu. Pomimo ścisłego rygoru i otoczenia wielkopańskiego przez całe swe życie pozostaje wiernym swej cygańskiej krwi dzieckiem swobody i wolności, osobistej i zbiorowej. Wytworna awanturnica, *grande amoureuse* w stylu swojej epoki, „księżna markietanka", „la Stella Nera", tańcząca pod muzykę wędrownego Cygana we włoskiej tawernie przed żołnierzami napoleońskimi, jako kobieta dojrzała zostaje protektorką spiskowców i czynną rewolucjonistką, co przypłaca paroletnim więzieniem.

Jej antyteza, Paulina, jest w każdym calu reprezentantką tego zespołu cnót, przesądów i wad, któreśmy przywykli określać mianem matrony polskiej. Nawet jej zawzięta, niemal szatańska nienawiść do Krystianny, która przypadkowo zabiera jej kolejno dwoje dzieci i ukochanego wnuka, jest zrozumiała w kontekście niezłomnych zasad, którym hołduje. I, dodajmy, jeszcze bardziej jej bohaterska rola „żelaznej babki", niezmordowanej w poświęceniu opiekunki sybirskich skazańców, i na koniec jej przedśmiertna ekspiacja za krzywdy wyrządzone Krystiannie.

I — rzecz ciekawa: jedno uczucie jest wspólne tym zawziętym antagonistkom: ich zachłanna, żywiołowa, drapieżna miłość do dzieci, u jednej i drugiej odwzajemniona obojętnością, nawet niechęcią. Pod tym względem są sobie równe i równie tragiczne. Macierzyństwo zadaje im, istotom uwielbianym przez mężczyzn, najcięższe klęski i ono czyni je naprawdę kobietami. Zrodzone i wychowane niejako poza swoją epoką, obydwie dorastają do niej różnymi drogami, ale i u jednej, i u drugiej są to cierniowe drogi bankructwa osobistych uczuć, wiodące je nieodwołalnie do wielkiego traktu zbiorowych walk historycznych.

Z tą historią dzieją się też osobliwe rzeczy. Wielkie przełomy i rozgrywki dziejowe odbywają się tu niejako za kulisami intryg i przygód dwóch dam, jednej cnotliwej, drugiej swawolnej, przez małżeństwa i interesy majątkowe zahaczonych o toczące się błyskawicznie wielkie koło polityki europejskiej. Ale to koło oglądamy przez szkła ich salonowych lornetek o zmniejszonym polu widzenia, o mocno zwężonym horyzoncie. W ich perspektywie książę Józef jest tylko dzielnym wojakiem, którego znaną galanterię dla dam hamuje obowiązek żołnierski. Takim go widzimy w krótkim epizodzie w karczmie w przeddzień bitwy. Napoleon, którego imię zawisło jak gwiazda przeznaczenia nad losami narodów, ukazany nam jest jako nerwowy pan z brzuszkiem, pozujący na wielkość parweniusz, w chwili gdy połyka w błyskawicznym tempie śniadanie, zarzucając osłupiałą Paulinę gradem pytań o szkalującego go Chateaubrianda. Jest to typowy Napoleon z anegdoty. Rzecz prosta, autorowi chodziło o to, aby przedstawić go takim właśnie na przekór pokutującej jeszcze w Polsce legendzie o jego wielkości.

Na przekór! Oto jest rozwiązanie zagadki tej powieści, zdradzieckiej jak Colombina w karnawałowej masce romantyzmu. Bo poza maską cóż jest w niej romantycznego? Takie pomysły, jak zamiana noworodków, spotykamy w odwiecznych baśniach, w powiastkach i komediach wieku Oświecenia. A sam stosunek autora do przedstawianych faktów i postaci jest raczej sceptyczno-racjonalistyczny niż emocjonalny. Obcy mu jest porywający patos historycznych powieści Sienkiewi-

cza, natomiast bliska duchowo pobłażliwa zarazem i zaprawiona jadem satyry ironia Anatola France'a.

Takie karykatury koniunkturalnej obłudy, jak kariera kardynała Armanda de la Bocque czy chłopa Melchiora, uczestnika klęski Maciejowickiej, a potem srogiego dla chłopstwa ekonoma dóbr magnackich, czy bazyliańskiego diaka, Mikołaja Zasławskiego, którego zemsta Pauliny nad Krystianną podnosi do godności księcia i dziedzica wielkopańskich włości, dwa sprzeczne wyroki w sprawie konfiskaty majątków Krystianny, zawsze z rozkazu Napoleona, ale raz za poparciem Józefiny, drugi raz Marii Ludwiki — świadczą nie tylko o olbrzymiej erudycji autora, pozwalającej mu obracać się wśród sideł epoki swobodnie jak po własnym gabinecie, ale o umiejętności przekornego żonglowania ludźmi i faktami. Po co? Czy aby udowodnić irracjonalność historii?

W jednym z pism literackich, w artykule *Profesor się bawi*, popełniono niewinną niedyskrecję: uchylono zasłony nad genezą *Krystianny*. Podobno autor dla rozerwania swojej chorej małżonki opowiadał jej codziennie jakąś historyjkę o Krystiannie i Paulinie. Urosła z tego ta profesorska Szecherezada. Jeżeli było tak istotnie, pragnęlibyśmy, aby nasi mężowie-uczeni częściej tak się bawili. Twórca *Krystianny* pociesza nas obietnicą dalszych dziejów jej wnuczki Laury i prawnuka, który „zginął w Warszawie za naszych już czasów", jako rozdziału innej opowieści. Może ci będą nam bliżsi.

Stefania Podhorska-Okołów

Z POWODU WSPOMNIEŃ SŁONIMSKIEGO

Zbieraczom varsavianów, historykom życia literackiego, kolekcjonerom anegdot i dowcipów przybyła nowa cenna pozycja: *Wspomnienia warszawskie*, autora pamiętnych z dwudziestolecia *Kronik tygodniowych*. Słonimski zasłynął wtedy jako świetny poeta, komediopisarz i prozaik, ale rozgłos w tym okresie zdobyły mu przede wszystkim felietony. I książeczka jego, zdobiona miniaturkami Andrzeja Heidricha, jest pamiętnikiem pisanym przede wszystkim piórem znakomitego felietonisty. Każdy czytelnik *„Wiadomości Literackich"*, czy się do tego przyznawał, czy nie, rozpoczynał lekturę najpopularniejszego tygodnika dwudziestolecia od końca, to jest od drukowanych na ostatniej czy przedostatniej kolumnie felietonów Słonimskiego. Przez kilkanaście lat z regularnością starego proboszcza wygłaszał Słonimski swe herezje i nauki z ambony *„Wiadomości"*. Nie pamiętam ani jednej kroniki bez dobrego dowcipu, ba! bez kilku dobrych dowcipów, aforyzmów, powiedzonek. Były one zawsze nieoczekiwane, zabawne, nieraz mordercze. Wszyscy mieli świeżo w pamięci, jak to naciął się na Słonimskiego król pamflecistów, Adolf Nowaczyński, ze swoim niewyparzonym afrykańskim językiem. Po kapitalnej ripoście Słonimskiego pt. *Rudy do budy*, drukowanej jeszcze w *„Skamandrze"*, nawet Nowaczyński zapomniał języka w gębie. *Kronika tygodniowa* stała się prawdziwym młotem na czarownice.

Drugą trybuną, z której wypowiadał się Słonimski w *„Wiadomościach"*, były jego stałe recenzje teatralne. „Wprowadziłem — pisze samokrytycznie we *Wspomnieniach* — nie spotykany przedtem w prasie polskiej rodzaj sprawozdań łączących lakoniczność z brutalnością." Istotnie, gdyby Grydzewski opierał prenumeratę pisma na autorach sztuk teatralnych, zbankrutowałby, nawet gdyby tych autorów był legion. W tym środowisku mówiło się o Słonimskim nie tylko z respektem, ale nieraz i z panicznym strachem.

Mordercze cięgi dostawali w pierwszych rocznikach *„Wiadomości"* książkowi grafomani. Utworzono specjalny dział recenzji pod tytułem *Książki najgorsze*, gdzie grafomanów bito i kopano. Można by rzec: unicestwiano ich, gdyby nie zachodził czasem proces odwrotny: stwarzano grafomanów.

Opowiadał mi kiedyś Grydzewski, że niektóre tytuły owych „książek najgorszych" są sfingowane, a ich autorzy nigdy się nie urodzili. Powoływano ich do fikcyjnego życia w charakterze manekinów gwoli czystej sztuki dowcipnego „zjeżdżania". Nie mam pod ręką roczników *„Wiadomości"*, ale zdaje mi się, że jednym z twórców i pogromców tych dętych pozycji bibliograficznych był Słonimski. I bodajże ilustrował nieraz owe recenzje imaginacyjnymi portretami autorów *.

Choć nazwisko Słonimskiego w owych latach kojarzyło się dla wielu z „ciemną i napastliwą" stroną jego charakteru — jak sam to określa we *Wspomnieniach* — nie należał on bynajmniej do gatunku złych demonów. W jednej z bibliotek miałem niedawno sposobność czytać intymne spostrzeżenia i opinie o Słonimskim (i nie tylko o nim) sprzed trzydziestu zdaje się lat. Utalentowany, młodo zmarły przed wojną poeta przekazywał je w listach do bratniej duszy. Byłem zaskoczony serdecznością i czułością, z jaką ten chłopiec wypowiadał się o „Antonim", którego poznał bliżej w pewnym literackim dworku pod Warszawą.

Pod ostrym piórem Słonimskiego ginęły niekoniecznie ofiary niewinne czy godne litości. Dowcip jego służył często poważniejszym celom. Pamiętam wypadek, gdy stałem się inspiratorem autora *Kronik tygodniowej*. Redagując przez kilka miesięcy prowincjolaną gazetę, naraziłem się na ostry konflikt z policją, między innymi z powodu niedocenienia jej teatralnych popisów. Zdarzyło się, że „Sekcja Dramatyczna Policyjnego Klubu Sportowego" odegrała z racji święta „Szlakiem kadrówki" scenę więzienną z *Dziadów* z komisarzem tajnej policji w roli... Konrada. To byłoby jeszcze pół biedy, ale w tym samym mieście po kilku dniach ta sama policja dokonała zbrodniczej masakry komunistów w miejscowym więzieniu. Ujawnienie tej sprawy w gazecie z jednoczesnym apelem do ministra sprawiedliwości (był nim wówczas Stanisław Car) o interwencję wywołało represje i wściekłość policji oraz nagonkę endeckich i sanacyjnych dzienników. Pismo socjalistyczne, które wystąpiło przeciw policji, skonfiskowano. W niepokoju o dalszy los więźniów politycznych zwróciłem się wtedy o pomoc do jedynego człowieka, który mógł w legalnej prasie zabrać na ten temat głos. Nie musiałem długo czekać. W najbliższej *Kronice* ukazał się opis wypadków kieleckich (bo w Kielcach to się działo) z celną pointą wymierzoną w ministra: „Bo krzyknę... żeś ty nie ojcem świata, ale... Carem".

Pozwoliłem sobie na powyższe dygresje, ponieważ *Wspomnienia* Słonimskiego czy raczej luki w nich (o czym będzie mowa niżej), wywołują różne asocjacje i zachęcają do własnych rozpamiętywań.

Pierwszą połowę swych *Wspomnień* poświęcił Słonimski krajowi lat dziecinnych. W gruncie rzeczy te rozdziały stanowią jak gdyby małą monografikę rodziny: pradziadek — wynalazca maszyny do liczenia, który otrzymał najszczytniejszy indygenat z rąk Staszica, dziadek — wielce uczony erudyta, ojciec — znany lekarz i słynny facecjonista warszawski, matka — katolicka matrona, stryj pierwszy — petersburski redaktor, stryj drugi — sympatyczny i „płanetny" Józef, dalej brat Piotr — przyrodnik-lekarz, i wreszcie należąca niemal do rodziny służąca Frania. Mamy tu więc całą galerię familijną w tonacji od wczesno-dziewiętnastowiecznego sztychu, poprzez litografię, dagerotyp, aż do gazetowej reprodukcji fotograficznej przedstawiającej bohatera owych lat — generała Nogi. Ten zwycięzca w wojnie rosyjsko-japońskiej z racji kultu, jaki żywiła dlań Frania, wszedł także do panteonu domowego. Pierwsza część wspomnień Słonimskiego jest dość skończonym obrazem i bawiąc wzrusza.

Po tym najobszerniej potrakowanym okresie dzieciństwa mamy z ciekawego i pracowitego dotychczas żywota pisarza już tylko szereg luźno powiązanych epizodów. Tutaj nasza ciekawość nie została w pełni zaspokojona, tym bardziej że Słonimski mógłby nam wiele opowiedzieć. Zabawiani bez przerwy anegdotami, poznajemy charakterystyczną sylwetkę redaktora *„Sowizdrzała"*, dziwactwa Antoniego Langego, humor Franciszka Fiszera, za-

* *A propos* fikcji, chcę przekazać boyologom informację (otrzymaną w swoim czasie od Grydzewskiego), że niejaki S. Kubicki, który artykułem w *„Wiadomościach Literackich"* z 1928 r. pt. *Jeszcze wiatrologia* umożliwił Boyowi polemiczne wystąpienie, nazywał się *de facto:* Tadeusz Boy-Żeleński.

bawne obyczaje Witkacego i śmieszny epizodzik ze Stanisławem Balińskim. Wiedzieliśmy dotychczas, że poeta Jan Brzechwa jest bratankiem poety Leśmiana, ale Słonimski wspomina, że Leśmian był bratankiem poety Antoniego Langego. W ten sposób ujawnia się ciekawa kolejność dziedziczenia poprzez bratanków. Opisuje Słonimski wnętrze Kawiarni Poetów „Pod Pikadorem", która powstała w listopadzie 1918 roku, jednocześnie z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Jakże znamiennie przy tym brzmi wyznanie: „trudno by mi było dziś powiedzieć, co silniej zaprzątało nasze myśli i uczucia: niepodległość czy »Pikador«!" A zatem rację miał Żeromski, gdy przypuszczał, że radość z odzyskania ojczyzny dlatego nie odbiła się bezpośrednio w literaturze ówczesnej, gdyż wyraziła się po prostu w radości jako takiej.

Bardzo interesująca, choć częściowo chyba nieścisła, jest wiadomość, że Stanisław Baliński przewiózł we wrześniu 1939 roku przez granicę w Zaleszczykach „całą niemal korespondencję Mickiewicza do Odyńca, z którym był spokrewniony". Listów Mickiewicza do Odyńca znamy trzydzieści sześć i większość pozostała w kraju, gdzie częściowo spłonęła. Czyżby tu chodziło o czternaście listów należących dawniej do zbiorów Ignacego Balińskiego, których losy według adnotacji w Wydaniu Narodowym są nieznane?

Każdy fragment wspomnień wybitnego pisarza jest cenny; mają swój walor, nie tylko literacki, *Wspomnienia warszawskie*. Ich lektura budzi jednak oprócz wzruszeń pewien niedosyt. Słonimski należał do literackiej czołówki dwudziestolecia, wchodził w skład Parnasu obradującego permanentnie na półpięterku w Ziemiańskiej. Szkoda, że nam nic więcej nie powiedział o dawnych przyjaciołach (cóż z tego, że się z niektórymi rozstał) poza okruchami wiadomości o Tuwimie, marginesową wzmianką o Lechoniu i wspomnieniem jedynie nazwiska Boya. Nie wiem, czy Słonimski współpracował z „*Pro Arte*", ale należał do najściślejszego grona „*Skamandra*" i „*Wiadomości Literackich*". Stosunkowo wiele pisano o powstaniu „*Pikadora*", ale prawie nic o narodzinach „*Skamandra*" i „*Wiadomości*". Chyba jednak dominującą rolę w powstaniu, a przede wszystkim w utrzymaniu tych czasopism (a także miesięcznika „*Pologne Littéraire*") odegrał wydawca i redaktor „*Wiadomości*" — Mieczysław Grydzewski, postać niemal mityczna. Cokolwiek by się dziś o Grydzewskim mówiło, rola jego w ruchu literackim dwudziestolecia była ogromna. Człowiek ten po raz pierwszy chyba w Polsce stworzył pismo literackie nie tylko na bardzo wysokim poziomie (takie bywały), ale pismo samowystarczalne i dochodowe. Dla sprawy kultury w naszych warunkach był to fakt wielkiego znaczenia, no i zasługi.

Kiedyś, celem pełniejszego rozszyfrowania pseudonimów i kryptonimów, dał mi Grydzewski do przejrzenia listy honorariów każdego numeru za okres pierwszych lat dziesięciu. Obliczając plus minus przypuszczam, że za cały okres istnienia „*Wiadomości*" wpompował on do kieszeni literatów ponad pół miliona złotych. Trzeba było niezwykłej przedsiębiorczości, pomysłowości i wytrwałości tego Napoleona redaktorów, aby tak wydrenować możliwości rynku. Miałem nieraz sposobność przyjrzeć się z bliska jego codziennej pracy. Budziła podziw. Grydzewski nie miał dwudziestoosobowego kolegium, sekretarki, auta, kierownika kadr ani wielopokojowego lokalu. Pracował właściwie sam jeden, mając na redakcję mały pokoik i korzystając z tak zwanego salonu w swoim prywatnym mieszkaniu na Złotej. Redagowanie trzech pism pochłaniało go zdaje się bez reszty. Czasem można go było spotkać na ulicy spacerującego z dwoma wspaniałymi gryfonami. W kawiarni nie widziałem go chyba nigdy. Ale skończmy na tym. Nie ja przecież piszę pamiętnik. W zestawieniu z możliwościami Słonimskiego nie mam nic do opowiadania. Ponieważ jednak pretensje te nie skończyłyby się na Tuwimie, Boyu, Lechoniu i Grydzewskim, skończmy z pretensjami. Powiedzmy sobie: nie ma recepty na pisanie pamiętników. Bądźmy wdzięczni Słonimskiemu za humor, za łezkę, za garść wiadomości o starych Polakach. Pamiętajmy, że przepiękne wspomnienie o Warszawie dwudziestolecia dał Słonimski w pisanym na emigracji poemacie *Popiół i wiatr*. Czytałem go już wiele razy i zawsze mnie rozczula.

Propozycja na zakończenie: wydać na czerpanym papierze, piękną dużą czcionką poemat *Popiół i wiatr* (bez

skrótów!) z ilustracjami Uniechowskiego; do tego dodać jako aneks *Wspomnienia warszawskie*, złożone antykwą Połtawskiego. Wszystko razem opatrzeć przypisami pisanymi przez jakiegoś uczonego, byłego kibica z Ziemiańskiej, albo przez takiego jej bywalca, jak świetny eseista i *causeur*, Jerzy Stempowski. Oczywiście, jeśli na to wszystko prezes Kasiński się zgodzi.

Marian Toporowski

ŚWIAT IWANA BUNINA

Iwan Bunin: *Czara życia i inne opowiadania*. Tłumaczyli Ewa Dmowska, Jan Lorentowicz, Zofia Petersowa, Maria Popowska, Wacław Rogowicz. Warszawa 1957; „Czytelnik", str. 356.

I

Kazimierz Wierzyński w książce *W garderobie duchów* pisał: „Kiedyś czytając Balzaka pomyślałem sobie, że gdyby istniała tylko literatura, a nie było świata, można by o nim pisać powieści na podstawie *Komedii ludzkiej* — tyle w niej jest prawdziwego życia i tyle prawdziwego człowieka". Podobną myśl znalazłem w notatniku Kazimierza Przerwy-Tetmajera z 1918 roku: „Gdyby świat zginął, można by go odbudować podług Shakespeare'a". Ale pewien współczesny nam, dziś już nie żyjący, eseista polski ujął ten problem głębiej i trafniej: „Artysta nie kopiuje życia, nie jest portrecistą ani fotografem. Pisząc, przemienia. Fakt, trącony jego piórem, przeistacza się w element literackiej wizji. Ryzyko wielkich pisarzy — to własne rozwiązanie życia, własna koncepcja świata, własna hierarchia etyczna. Taki jest świat Conrada, Hamsuna, Dostojewskiego".

Taki też jest świat Iwana Bunina. Na pewno nie tak rozległy, jak światy Balzaka czy Dostojewskiego, ale jeszcze bardziej chyba własny, samoistny. Nie wiem, czy istniał naprawdę taki świat, o jakim pisze Bunin, i — bądźmy szczerzy — niewiele mnie to obchodzi. Lecz przecież świat ten istnieje do dziś: jest to świat jego utworów. Słońce zachodzi za domy, zaraz zapadnie zmierzch. Rzędem na półce stoją książki Iwana Bunina. Wystarczy tylko sięgnąć ręką i otworzyć któryś z tomów...

Proza Bunina oplata się wokół dwu tematów: miłości i śmierci. Przypomina się Lechoń:

Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną,
Powiem ci: śmierć i miłość — obydwie zarówno.
Jednej oczu się czarnych, drugiej — modrych boję.
Te dwie są me miłości i dwie śmierci moje.

Tak jest właśnie w prozie autora *Czary życia*. W miłości Bunin widzi jej śmierć, nieodzowność przemijania. Jej piękno wyprowadza z jej nieuchronnego kresu. Bunin wspomina, że Lew Tołstoj kiedyś powiedział mu: „Niech pan nie oczekuje wielu rzeczy od życia, lepszych czasów niż teraz nie będzie pan miał... Szczęścia w życiu nie ma, są tylko jego błyskawice — niech pan je ceni, niech pan nimi żyje..." Bunin dobrze zapamiętał te słowa. Z błyskawicą szczęścia spotykamy się w noweli *Porażenie słoneczne* (1925), noweli, która bez wątpienia należy do szczytów światowej nowelistyki. (Zawdzięcza to zresztą w dużej mierze pomysłowi; uchodzi zwykle uwagi, nawiasem mówiąc, że jeśli już mamy do czynienia z autentycznym pisarzem, to jego szczyty w nowelistyce zależą od trafności pomysłu albo ściślej: od trafności i głębi uchwyconej sytuacji życiowej, a nie od precyzji warsztatowej.) Tutaj sytuacja jest taka: dwoje nieznajomych sobie ludzi — młody porucznik i mężatka wracająca z Anapy do męża i dziecka — spotkawszy się na wołżańskim statku, wysiadają i spędzają ze sobą jedną noc w hotelu powiatowego miasteczka. Potem rozstają

się. Streszczenie brzmi chyba cynicznie, ale Bunin-pisarz przekonuje nas bez reszty, że zajaśniała tutaj „błyskawica szczęścia". Właśnie dlatego, że nieznajomi, że w podróży, że jedną noc; kto wie zresztą dlaczego jeszcze. Potem pada konkluzja: „Porucznik siedział pod dachem na pokładzie — czuł się starszy o lat dziesięć". Tyle płaci się za kilka godzin szczęścia. Mój Boże, czy warto? Posłuchajmy odpowiedzi zawartej w opowiadaniu *Bracia* (1914): „Po stokroć cierpi ten, kto posiada rzecz po stokroć drogą; wszystkie zgryzoty, wszystkie skargi pochodzą z miłości, z przywiązania serca — a więc zabij to!"

Bunina pasjonuje splot miłości i śmierci, kolekcjonuje on nawet autentyczne wydarzenia z tego kręgu, przetwarzając je potem w opowiadania. Tak jest w opowiadaniu *Syn* (1916), historii śmierci żony urzędnika francuskiego w algerskiej Konstantynie. („Historia jej została tu opowiedziana raz jeszcze z potrzeby opowiedzenia jej po swojemu".) Właśnie po buninowsku. Pani Marot, kobieta dojrzała, stateczna żona i matka dwóch dziewczynek, typ przypominający Flaubertowską panią Arnoux, długo opiera się atakom dziewiętnastoletniego Emila. Kiedy wreszcie zdecydowała mu się oddać, żąda, aby potem zastrzelił ją; Emil czyni to, nie mając odwagi skończyć ze sobą. Problem z kręgu podobnych zagadnień jest tematem opowiadania *Sprawa korneta Jełagina* (1925), o którym wspomnę jeszcze w części drugiej z innych powodów.

Gdzieś u podstaw Buninowskiego pojmowania miłości leży problem „utraconego raju". W opowiadaniu *Gramatyka miłości* (1915) „niejaki Iwlew" — można się w nim domyślać postaci autora — odwiedza majątek, gdzie mieszkał dawniej nie żyjący już właściciel ziemski, Chwoszczynskij, który całe życie szalał z miłości do swej pokojówki — i od jego syna kupuje za drogie pieniądze z całej biblioteki tylko jedną książeczkę, z wierszem — dopiskiem Chwoszczynskiego: „Lecz dzień dopiero mego zgonu Był zgonem mej miłości". O Chwoszczynskim mówi się gdzieś charakterystycznie: „Był całkiem zdrów na umyśle, i ja najzupełniej temu wierzę — po prostu on nie był podobny do dzisiejszych mężczyzn". Uparcie pojawiają się w prozie Bunina fragmenty wierszy poetów plejady Puszkinowskiej i fragmenty liryk Ogariowa, jak zaklęcie powtarza się kilkakrotnie w różnych nowelach strofa: „Wokoło głóg czerwony kwitł, szemrały ciemnych lip aleje..." Tam i wówczas istniało szczęście trwałe.

Ale potem, ale dziś jest inaczej. W opowiadaniu *Ostatnie spotkanie* (1912) starzejący się Striesznow jedzie pożegnać wyjeżdżającą ostatecznie Wierę, kochankę, z którą męczy się od lat piętnastu. Nocą, przy niej, Striesznowowi wyrywa się: „Miłość pradziadów, tych, których miniatury blakły w owalnych ramach ze złotą papierową obwódką wokół granatowego otoku, miłość z czasów Ogariowa, kiedy to »zakwitał krwawy głóg, widniała ciemnych lip aleja...« Wizerunki Gurija, Samona i Awiwa, patronów naszych prastarych rodów, w srebrnych ramach czerkieskiej roboty... Dla kogóż, jak nie dla mnie i dla ciebie, było przeznaczone to wszystko?" Dziś Striesznow ma do Wiery tylko tę pretensję, że mu się kiedyś oddała. I wspomnienia, i ona sama, ciążą mu kamieniem. A przecież: „Jak to ja byłem niezachwianie pewny — myślał Striesznow usiłując przypomnieć sobie Wierę jako młodą dziewczynę — jak przed piętnastu laty byłem niezachwianie pewny, że nie zawaham się ani chwili, by oddać pół życia za jedno spotkanie z nią!". *Ostatnie spotkanie* jest dokończeniem *Porażenia słonecznego*. Bohaterowie *Ostatniego spotkania* też zaczęli od „błyskawicy szczęścia", tylko że potem nastąpiło piętnaście lat wzajemnej udręki. Mit roztrzaskuje się. I nic nie pomagają szeptane jak wołanie o pomoc strofy Boratynskiego czy Ogariowa. Tym, którzy znają rosyjską poezję, przychodzi na myśl inny jej nurt i okrutna, kryształowa strofa Lermontowowskiego *Demona:*

Czy wiesz, co ludzka miłość znaczy?
To jeno wrzenie młodej krwi.
Prąd zniechęcenia lub rozpaczy
Krew studzi i przechodzą dni.
Któż przeciwstawi się rozstaniu
I nowych kras kuszącej skrze,
Zmęczeniu, nudzie, przemijaniu,
Niepowstrzymanych marzeń grze? *

* Przekład Ireny Słomińskiej.

Bunin stara się zgruntować wiedzę pełną. Wie, że „błyskawicę szczęścia" przeżywa się albo i nie. I nic nie pomoże tutaj zbieżność sytuacji życiowych. W opowiadaniu *Dusza niezrozumiana* (1925) narrator, Piotr Piotrowicz, przesypia się z mężatką w podobnych okolicznościach, co porucznik z *Porażenia słonecznego*, ale przeżycie ma tu inną tonację. Wtedy wszystko wygląda inaczej: „Wracam do domu o drugiej w nocy. (...) Idę szybko przed siebie, znów pod wiatr, idę jak pijany. — Uciekać, uciekać, zaraz jutro! — siedzi mi klinem w głowie. — Do Kijowa, do Warszawy, na Krym — gdzie oczy poniosą!". Ale to jest tylko epizod uzupełniający. Pełna, ostateczna wiedza o życiu przesyci dopiero *Kruka* (1944), ośmiostronicową nowelę napisaną przez 74-letniego pisarza. Jest to arcydzieło skończone. Na nic nie przyda się tutaj streszczenie, które sprowadzi się do objaśnienia, że ojciec-wdowiec odbiera synowi-gimnazjaliście jego pierwszą miłość. Lektura zaś powie nam, że ostatnia scena, kiedy to w Teatrze Maryjskim w loży przy scenie narrator spostrzega ojca z młodą żoną w sukni z pąsowego aksamitu i z rubinowym krzyżykiem na szyi — należy do scen, których w całej literaturze doliczyć się można może dziesięciu. Bunin w *Kruku* odmierza ciężar miłości i porównuje go z ciężarem życia. Czyż trzeba powtarzać diagnozę?

Sprawy życią są sprawami trwania („Przecież nie żyje się po coś. Życie najwyżej się spędza"). Mówi się o tym w tonacji epickiej — w opowieści *Suchodół* (1911) i w tonacji okrutnej — w *Muchach* (1924), w *Czarze życia* (1913). Jeśli sens życia sprowadza się do biologicznego trwania, to rację ma Horyzontow, który jest konsekwentny do końca. „Więc na czymże polega twój cel? — Na długowieczności i używaniu jej rozkoszy. — A czy ty używasz tej rozkoszy? — Według sił i możności. Mocno i troskliwie trzymam w swych rękach drogocenną czarę życia. — Czarę życia — przerwał surowo ojciec Kir i szeroko powiódł ręką w powietrzu. — Życie tutaj? Na tej ulicy? Nie mogę rozmawiać z tobą spokojnie. Godny jesteś swego sromotnego przezwiska. — W ziemi nie rozpoznasz kości człowieka od kości zwierząt — odpowiedział Horyzontow i powoli ruszył ulicą, podpierając się kosturem." W kilkanaście lat później Aldous Huxley wydaje *Po wielu latach* (*After Many a Summer*, 1939). Ta powieść wyrosła z podobnego podłoża, co *Czara życia*. Horozyntowa przypomina tam Piąty Lord Gonisteru.

Cóż pozostaje pisarzowi, kiedy dzieją się sprawy takie, jak w *Wieczorze wiosennym* (1914), gdzie chłop spokojnie morduje bezbronnego żebraka w przepiękny wiosenny wieczór? Protest moralny, jak w opowiadaniu *Straszna opowieść* (1926), opowiadaniu, które obok podobnych w pomyśle Hemingwayowskich *Morderców* (*The killers*) z tomu *Mężczyźni bez kobiet* (*Men without Women*, 1927) — stanowi szczyty moralnego protestu, jaki zdolne jest unieść dzieło literackie. I może jeszcze groteska; tragiczna groteska, jak w *Snach Czanga* (1916), gdzie świat i jego sprawy obserwuje pies-alkoholik, towarzysz niedoli ex-kapitana statku, też alkoholika: „Kiedyś tam były na świecie dwie prawdy, które wciąż się kolejno zmieniały: pierwsza to ta, że życie jest niewypowiedzianie piękne, druga — że życie ma sens tylko dla wariatów. Dzisiaj kapitan zapewnia, iż jest, była i będzie po wieki wieczne jedna tylko prawda, ostatnia, prawda Żyda Hioba, prawda mędrca z niewiadomego plemienia, Eklesiastes". „Przyjacielu, widziałem cały ziemski glob — życie wszędzie jest takie samo! Wszystko to łgarstwo i bzdura, to, czym niby to ludzie żyją: nie mają ani Boga, ani sumienia, ani rozumnego celu w życiu, ani miłości czy przyjaźni, ani uczciwości — nie mają nawet zwykłej litości. Życie to nudny zimowy dzień w plugawym szynku, nic ponadto..."

Obok spraw życia istnieją sprawy śmierci. W literaturze rosyjskiej Bunin podjął je po Lwie Tołstoju: po jego *Trzech śmierciach*, *Śmierci Iwana Iljicza* i *Gospodarzu i parobku*. W *Dziesięcinie* (1913), opisując stopniowe dogasanie parobka, obracał się jeszcze w kręgu tołstojowskiego ujęcia kwestii. W *Panu z San Francisco* (1915) zmienia punkt widzenia. Tołstojowski sędzia Gołowin od pewnego momentu wie o śmierci, spodziewa się jej; stary pan z San Francisco umiera nagle, wyrwany z drobiazgów i nonsensów codziennego życia. Opis jego konania

zajmuje tyleż miejsca i ma taki sam diapazon, co opis ubierania się do obiadu, którego już zjeść nie zdążył. Tutaj pasuje bez reszty mądre zdanie Nałkowskiej: „Umiera się w byle jakim miejscu życia". Taki punkt widzenia wydawał się niektórym nie do przyjęcia. Rafał Blüth pisał w roku 1934: „Eliminując całkowicie tragizm śmierci pana z San Francisco przekroczył autor jakieś istotne granice moralne, obnażając w swym widzowskim stosunku do świata i ludzi coś nieludzko okrutnego". Dalej Blüth stara się przekonać czytelników, iż nie miał racji Julij Ajchenwald, kiedy wskazywał, że „istnienie w osobowości Bunina czegoś niedobrego, okrutnego lub choćby zokrutniałego" *(ożestocziwszagosia)* zrównoważone jest w jego prozie liryką współczucia". Niestety, trudno podjąć dyskusję. Chodzi tu ostatecznie o krytykę literacką, a nie o wróżenie z fusów.

Istnieje — kto wie — prawda czy zmyślenie, że jeśli dobrze poszukać, to wreszcie znajduje się taki cytat, który bez reszty określa twórczość danego pisarza. Zwykle krytycy dają to jako motto albo przypominają w podsumowaniu. Bunin był pisarzem wstrzemięźliwym: unikał podsumowań. Przepraszam, ale nie mogę się obyć bez tego ogranego chwytu. Prześladuje mnie bowiem fragment, który w moim przekonaniu określa klimat twórczości Bunina bez reszty, trafia w samo sedno. Wyszedł on spod pióra współczesnego poety polskiego. Przymknijmy oczy i powtórzmy za nim:

Obojętności jakże nie pragnąć. W tym świecie,
Gdzie wszystko ginie, pęka, kruszy się, przemija,
Gdzie razem nigdy nie bywa się przecie,
Gdzie umierając zwolna czas syczy jak żmija
Lub zrzuca łuski niby wąż.

Oto świat utworów Iwana Bunina. Oto tętno jego wizji pisarskiej.

Przyznawał się do zasady: „Zasiadać do pisania powinno się tylko wtedy, kiedy się poczujemy chłodni jak lód." Może dlatego niektórzy mówią o nim jako o wirtuozie „pisarstwa gołych faktów". Zapominają tylko, że pragnąć obojętności to znaczy nie być obojętnym...

II

Powyższe uwagi zanotowałem z okazji wydania pierwszego w powojennym dwunastoleciu wyboru nowelistyki Bunina pt. *Czara życia*. Warto ustosunkować się do tej pozycji a także w wielkim skrócie zarysować problem „Bunin a Polska, Bunin w Polsce". Czytelnicy, którzy znają tom *Czara życia*, zauważyli zapewne, że tylko część wspomnianych tu opowiadań przeczytali w tymże tomie. Jest to zjawisko naturalne. W przypadku wydawania wyboru z dosyć pokaźnej ilościowo twórczości pisarza-nowelisty, zawsze pojawia się dylemat: co wybrać, czy dać chronologiczny przegląd różnych faz twórczości danego pisarza, czy też machnąwszy ręką na etapy i chronologię zebrać śmietankę — utwory najlepsze. W danym wypadku dochodzi jeszcze trzeci problem: jakże pominąć nowele Bunina związane tematycznie ze sprawami polskimi. Wybór „Czytelnika" jest eklektyczny. Stara się uwzględnić wszystkie trzy postulaty i jakoś zamknąć to wszystko w 15-tu arkuszach. Otrzymaliśmy więc 18 opowiadań, w tym kilka z najlepszych rzeczy Bunina: *Kruk, Porażenie słoneczne, Lekki oddech* (jakże ta Ola Mieszczerska przypomina Tatianę z *Urody życia* Żeromskiego), *Ciemne aleje, Pan z San Francisco, Czara życia. Antonówki* (1900) miały chyba na celu pokazanie wczesnego Bunina, pisarza zafascynowanego Turgieniewem; *Rozdarta kartka* została włączona, gdyż bohaterem jej jest Polak; Flaubertowski *Suchodół* zaprezentować miał uprawiany przez Bunina typ dłuższej opowieści; w tomie widzimy jednak kilka rzeczy wyraźnie słabszych: *Pan całą gębą, Zabota, Lirnik Rodion* i — głośni, ale chybieni — *Bracia*, w których na dodatek tłumaczka usiłuje nas przekonać, że Bunin był młodopolskim stylizatorem. O wiele opuszczonych utworów miałbym się ochotę upomnieć. Np. pominięto tak doskonałe utwory, jak: *Straszna opowieść, Stary port, Wiosenny wieczór, Muchy, Student;* całkowicie również pominięto króciutkie nowelki — rodzaj, w którym Bunin celował — a wśród nich arcydzieła, jak np. *Pierwszą miłość* czy *Szaraka* (klucz do twórczości Bunina). Nie potrafię także pojąć, jak można wydać

wybór nowel i zlekceważyć tak ważną sprawę, jak autorstwo wyboru. Jest to przecież swojego rodzaju twórczość oryginalna: własna propozycja lektury, którą tłumaczą i popierają jakieś racje. W omawianym przypadku nie dowiadujemy się, kto tego dokonał: redaktorzy książki, recenzenci czy przypadkowe okoliczności? Tak postępować nie wolno. Poza tym nie wypada używać tytułu *(Czara życia)*, użytego już przed wojną przez Lorentowicza dla określenia całkiem innego wyboru. Nie godzi się także opatrywać zbiorku notą niepoważną i obarczoną błędami (np. Bunin otrzymał w 1933 roku nagrodę Nobla i za *Pana z San Francisco*, i za autobiograficzną powieść pt. *Życie Arseniewa*).

Buninowska nagroda Nobla nasuwa zresztą pewną refleksję. Na przykładzie Bunina widać, co znaczy dla prozaika długowieczność. Proza zaczyna się po czterdziestce, a krystalizuje po pięćdziesiątce. U Bunina „liczy się" dopiero proza pisana po 1910 roku (skończone 40 lat życia), a niektóre opowiadania pisane po 1920 roku (przekroczona pięćdziesiątka) są krystaliczne: pisarz osiąga wtedy czasami kondensację i precyzję niemal że absolutną. Dziś, z perspektywy lat widać, jakie miejsce zajmuje Bunin w dziejach literatury rosyjskiej i światowej. Jest największym nowelistą rosyjskim od czasów Lwa Tołstoja i piątym w hierarchii po wielkiej czwórce nowelistów w prozie rosyjskiej: Gogolu, Turgieniewie, Dostojewskim i Lwie Tołstoju. Wielkość pisarza mierzy się bowiem intensywnością jego własnej wizji świata.

Związki Bunina z Polską mają swoją tradycję nie od dziś. Podobno Buninowie to stary ród szlachecki, wywodzący się od Polaka Szymona Bunikowskiego, osiadłego w XV wieku w Moskwie. Sam Bunin interesował się literaturą polską od dawna. Tłumaczył m. in. *Sonety krymskie* i Asnyka. Bohaterem jego noweli *Rozdarta kartka* (1916) jest Polak, Kazimierz Stanisławowicz. Zwrócenie uwagi na ten fakt pozwala na całkowicie nowe odczytanie tekstu opowiadania. Ze sprawami polskimi związana jest również słynna — chociaż, moim zdaniem, nienajlepsza — nowela *Sprawa korneta Jełagina* (1925). Bunin opisał tutaj głośną w swoim czasie sprawę zabójstwa aktorki polskiej, Marii Wisnowskiej, dokonanego przez korneta Aleksandra Barteniewa z pułku huzarów grodzieńskich. Stało się to latem 1890 roku w Warszawie, w domu przy ulicy Nowogrodzkiej nr 14; grób aktorki znajduje się na Powązkach w pobliżu katakumb. Sprawę tę opisał m. in. Stefan Krzywoszewski w rozdziale *Wielki dramat mojej młodości* z tomu wspomnień *Długie życie* (1947); wyszła również w roku 1928 spora broszura Stanisława A. Wotowskiego pt. *Maria Wisnowska. W więzach tragicznej miłości. W Sprawie korneta Jełagina* Bunin miejscami prawie dosłownie korzystał z dokładnego sprawozdania sądowego (widać to, jeśli zestawi się tekst noweli ze sprawozdaniem opracowanym i wydanym w 1890 roku w Warszawie przez Mariana Łodygę), ale mimo to sprawa nabiera w noweli typowo buninowskiego zabarwienia. Przekład tej noweli był zresztą pierwszym przekładem prozy Bunina na język polski: *Maria Sosnowska (Sprawa korneta Jełagina)*. Tłumaczył J. M., Warszawa 1927. Potem wydano u nas dłuższą opowieść pt. *Miłość Miti*. W związku z przyznaniem pisarzowi nagrody Nobla firma J. Przeworski wydała w 1934 roku trzytomowy wybór pism Bunina. Złożyły się nań: 1. *Wieś* (tom zawierający powieści *Wieś* i *Suchodół* w przekładzie Zofii Petersowej), 2. *Pan z San Francisco* (24 utwory w przekładach i wyborze Wacława Rogowicza), 3. *Czara życia* (18 opowiadań w przekładzie Jana Lorentowicza). Tuż przed wojną, w roku 1939, ukazały się *Poezje Iwana Bunina* w przekładzie Stanisława Michała Grabowskiego. Znaleźć tam można przekłady 17-stu wierszy Bunina, ale w tłumaczeniu tak złym, że gorszego sobie wyobrazić nie podobna. Obecnie, po latach milczenia, otrzymaliśmy Czytelnikowską *Czarę życia*. Uprzednio jeszcze pojawiła się w Polsce pewna ilość egzemplarzy pięciotomowego wyboru dzieł Bunina, wydanego w 1956 roku w Moskwie przez „Goslitizdat", co uradowało miłośników pisarza znających język rosyjski.

Ludwik B. Grzeniewski

Antoine de Saint-Exupéry: *Ziemia — ojczyzna ludzi.* Przełożyła Maria Morstin-Górska. Warszawa 1957. „Pax"; str. 205.

> Porzuciliśmy czasy estetyki, aby wkroczyć w wiek tragiczny. I tak, książka „zabawna" przestaje nas bawić, książka „nudna" nas przykuwa.
>
> *J. R. Bloch*

> ... kpię sobie z pogardy śmierci. Jeżeli ona nie tkwi swymi korzeniami w przyjętej odpowiedzialności, jest tylko znakiem ubóstwa albo nadmiarem młodości.
>
> *Antoine de Saint-Exupéry*

Wydana niedawno po raz pierwszy w języku polskim *Terre des Hommes* Saint-Exupéry'ego* ukazała się we Francji w 1939 roku i została entuzjastycznie przyjęta przez krytykę, która widziała w niej nowoczesną *Pieśń o Rolandzie.* Otrzymała w tym samym roku nagrodę Akademii Francuskiej, a w Ameryce, wybrana jako *„book of the month"*, staje się bestsellerem i rozsławia jeszcze bardziej znane już nazwisko autora *Vol de Nuit.* Aż osiem lat upłynęło od ukazania się jego poprzedniej książki, osiem lat gromadzenia rozmyślań nad bogatymi doświadczeniami lotnika. Trzecie dzieło Saint-Exupéry'ego, nad którym autor pracował niezmordowanie i bardzo troskliwie w czasie długiej rekonwalescencji po swym tragicznym wypadku w Gwatemali w 1938 roku, składa się z siedmiu esejów i jednej poetyckiej noweli *(Oaza).*

Terre des Hommes, jeden z najbogatszych w treść i najbardziej wzruszających utworów, jakie nam pozostawił autor *Citadelle,* jest pod każdym względem centralną pozycją w twórczości Saint-Exupéry'ego. W stosunku do poprzednich dokonuje się głęboka zmiana w strukturze tego dzieła. Nie tylko nie chodzi już tutaj o powieść we właściwym znaczeniu tego słowa — intryga została już bowiem wyeliminowana — ale część poświęcona rozważaniom moralnym zaczyna przeważać nad częścią opisową. W poprzednich utworach refleksje były czymś dodatkowym, teraz opis staje się drugorzędny i jest już tylko najczęściej ilustracją lub punktem wyjścia dla rozmyślań filozoficznych. Równowaga między tymi dwiema tendencjami ścierającymi się w twórczości Saint-Exupéry'ego (a także, w różnym stopniu, Prousta, Malraux, Sartre'a, Camusa i Simone de Beauvoir), prawie utrzymana jeszcze w *Terre des Hommes,* zaczyna stopniowo zatracać się w *Pilote de Guerre,* aby zaniknąć następnie zupełnie w *Citadelle,* dziele wyłącznie już medytacyjnym. Saint-Exupéry nie zawsze wychodzi zwycięsko przechodząc od elementu epickiego do gnomicznego, szczególnie w *Pilote de Guerre.* Pewna harmonia zachowana jest w *Le Petit Prince* i w *Terre des Hommes.*

Saint-Exupéry opiera się w tej książce już nie tylko na doświadczeniu lotników; stara się mniej akcentować odwagę, aby skupić się bardziej na pobudkach czynów ludzkich. Próbuje bliżej określić i pogłębić to, co już go nurtowało i niepokoiło w *Vol de Nuit:* znaleźć sens ludzkiego działania i ludzkiego poświęcenia. Przezwyciężając coraz wyraźniej indywidualistyczną i arystokratyczną postawę (tak bardzo znamienną szczególnie dla Montherlanta), dochodzi w *Terre des Hommes* do ideału głębokiego humanizmu.

Terre des Hommes to książka o więzach międzyludzkich. Już w *Vol de Nuit* pilot Fabien lecąc ponad Argentyną, na pograniczu świata ludzkiego i nieznanych przestworzy, zatapia się w „głębokim rozmyślaniu lotu". Wpatrzony w mrok nocy widzi, jak odsłania mu ona sprawy człowieka. W oddali dostrzega migocące światełka w domach wieśniaków. „Ci ludzie sądzą, że ich lampa oświeca tylko ten marny stół — tymczasem już z odległości osiemdziesięciu kilometrów wzrusza wołanie ich światła, tak jak gdyby

* Polski przekład nie jest, niestety, bez zarzutu i nie oddaje pięknego języka oryginału. Cytując Saint-Exupéry'ego przeważnie nie posługuję się przekładem M. Morstin-Górskiej.

nadawali rozpaczliwe sygnały z jakiejś wyspy bezludnej, zagubionej w przestworzach morza." Apel tych ludzi staje się jeszcze mocniejszy w *Terre des Hommes*. „Trzeba jednak starać się nawiązać kontakt choćby z niektórymi z tych ogni płonących daleko od siebie na równinie."

Wspólne niebezpieczeństwo i cel, razem przeżyty niepokój o los przyjaciela, pozwalają pilotom odczuć bardziej więzy, jakie ich łączą. Saint-Exupéry pisze: „Wielkością zawodu jest może przede wszystkim to, że łączy ludzi: jest tylko jeden prawdziwy zbytek, a są nim stosunki łączące ludzi ze sobą. (...) Możemy oddychać tylko wtedy, jeżeli zjednoczymy się z naszymi braćmi w jednym wspólnym celu, który leży poza nami. Doświadczenie uczy nas, że kochać nie znaczy patrzeć jeden na drugiego, ale patrzeć wspólnie w tym samym kierunku. Towarzyszami są dopiero ci, co łączą się jedną wspólną liną dla zdobycia tego samego szczytu, na którym się wszyscy chcą spotkać".

Działanie u Saint-Exupéry'ego jest środkiem poznania — tym skuteczniejszym, im bardziej stawia człowiekowi opór materiał, z którym się ściera. W samotności i groźbie śmierci człowiek odkrywa swą dolę, podstawowe prawdy o sobie. Lotnictwo w *Terre des Hommes* jest już tylko zawodem jak każdy inny: samolot nie jest celem, ale narzędziem wzbogającym lotników i otwierającym inny świat przez odkrywanie „nowego sensu" rzeczy.

Terre des Hommes jest także książką o przyjaźni, która „nie może być zawiedziona". Jej urokowi i wartości poświęcił Saint-Exupéry wiele pięknych kart również w *Pilote de Guerre*, *Citadelle* a przede wszystkim w *Le Petit Prince* i *Lettre à un Otage*.

Autor opowiada nam tu patetyczną przygodę swojego najlepszego przyjaciela, Guillaumeta, który musiał wylądować w sercu lodowatego masywu And, oraz jego dramatyczny pięciodniowy przemarsz poprzez śnieżną pustynię, „bez czekana, bez sznurów, bez zapasów żywności, wspinającego się na przełęcze, sięgające czterech i pół tysiąca metrów, lub posuwającego się wzdłuż prostopadłych ścian, przy czterdziestu stopniach mrozu, na pokrwawionych nogach, kolanach i dłoniach". Pozbawiony sił, idzie z uporem krok po kroku, podnosząc się po każdym upadku i walcząc z nieubłaganą pokusą odpoczynku, który nieuchronnie zamieniłby go w głaz lodu. Zdobywa się na ostatni, nadludzki wysiłek dzięki apelowi kolegów zatrwożonych jego losem: „Jeżeli moja żona myśli, że żyję, wierzy również, że idę. Koledzy wierzą, że idę dalej. Oni wszyscy mają do mnie zaufanie. Będę ostatnim bydlęciem, jeżeli przestanę iść naprzód".

Ocalony Guillaumet, z ciałem przykurczonym, opuchniętym, czarnym, rzucił kolegom to dumne, lecz jakże prawdziwe zdanie, streszczające całą jego tragiczną odyseję: „Tego, co zrobiłem, przysięgam, żadne zwierzę nie byłoby dokonało". Prawie cała twórczość Saint-Exupéry'ego, szczególnie *Citadelle*, ilustruje myśl, że człowiek przez pokonywanie swych „skłonności naturalnych" musi nieustannie rodzić się i stawać się. Jest to obowiązek tak istotny, że dla Saint-Exupéry'ego „człowiek jest tym, co zmierza do przekraczania się" (*Carnets*).

W 1935 roku Saint-Exupéry i jego mechanik Prévot znaleźli się w upalnej pustyni libijskiej w wyniku katastrofy w czasie próby pobicia rekordu na trasie Paryż—Sajgon. Rozpoczynają beznadziejny, prawie dwustukilometrowy marsz, spragnieni, wyczerpani, zwodzeni halucynacjami. Walczą rozpaczliwie ze śmiercią, ponieważ nie są sami. Każda minuta milczenia powiększa trwogę tych, którzy ich kochają, którzy czekają ich powrotu. Uświadomienie sobie tego faktu jest dla nich nie do zniesienia.

Saint-Exupéry, Guillaumet, Prévot nie zmagali się więc ze śmiercią, aby ocalić swe własne życie, ale zmuszali swoje ciało do nadludzkich wysiłków w trosce o innych. Na myśl o błagalnych wzywaniach oczekujących ich z niepokojem przyjaciół ogarnia ich ochota, żeby się zerwać i biec prosto przed siebie. Saint-Exupéry wyznaje: „Nie mogę założyć rąk, patrząc na tych rozbitków! Każda sekunda milczenia zabija po trochu tych, których kocham. I zaczyna mnie ogarniać wściekłość: po co te łańcuchy, które przeszkadzają mi przybiec na czas i ratować tych, co toną? Dlaczego to ognisko nie zanosi naszego wołania aż na krańce świata? Cierpliwości!... Idziemy!...

Idziemy!... Przynosimy wam ratunek!" Paradoksalne odwrócenie ról.

Odwaga i wielkość Guillaumeta wypływają przede wszystkim z jego prawości i z poczucia odpowiedzialności za siebie, za pocztę i za pełnych nadziei kolegów, odpowiedzialności „za wszystko, co się tam nowego buduje wśród żyjących i w czym powinien uczestniczyć". Saint-Exupéry pisze lapidarnie, że „być człowiekiem, to właśnie być odpowiedzialnym". W *Terre des Hommes* przyjęcie odpowiedzialności w swoim zawodzie, a nie odwaga, stanowi o wielkości człowieka.

Życie pełne niebezpieczeństw poszerza granice ludzkiej solidarności, obejmując wszystkich, którzy walczą wspólnie ze śmiercią i samotnością. Beduin, który ocala Saint-Exupéry'ego w libijskiej pustyni, umożliwia mu wyznanie braterstwa wszystkich ludzi, wykraczającego poza rasy i kultury. Wita w nim człowieka, „ukochanego brata". Zatrze się w jego pamięci twarz wybawcy, ale rozpozna ją odtąd w każdym człowieku. „Widzę cię pełnego dostojeństwa i życzliwości, wielkiego pana, mającego moc pojenia ludzi. Wszyscy moi przyjaciele, wszyscy moi wrogowie idą ku mnie w tobie i nie ma już na świecie żadnego wroga."

Nietzscheańska moralność Saint-Exupéry'ego nabiera w *Terre des Hommes* cech humanistycznych przez podkreślenie braterstwa ludzi, współodpowiedzialności ludzkiej oraz społecznej i moralnej funkcji heroizmu. Ale niekiedy ma ona również cienie relatywizmu i pragmatyzmu moralnego. Różni się od moralności Nietzschego w samej swej istocie. Saint-Exupéry sądzi, że wszyscy mogą być bohaterami. Prawie wszyscy ludzie dokonali w swym życiu jakiegoś czynu przerastającego ich. „Ale z braku nowych okazji, z braku sprzyjającego podłoża, z braku wymagającej religii usnęli na powrót, nie uwierzywszy we własną wielkość. Powołanie pomaga do wyzwolenia człowieka, ale równie ważne jest wyzwalanie samych powołań." Jeżeli ludzie nie realizują w pełni tkwiących w nich potencjalnie możliwości, to nie zawsze jest ich winą. Saint-Exupéry, przypominając sobie starego urzędnika, którego widział w omnibusie zatopionego w swych własnych kłopotach, myśli: „Nikt nie potrząsnął tobą, póki jeszcze był czas po temu. Teraz glina, z jakiej jesteś utworzony, już wyschła i stwardniała i nikt nie potrafi obudzić uśpionego muzyka, poety czy astronoma, którzy niegdyś może mieszkali w tobie."

Saint-Exupéry, wobec poniżenia, w jakim widzi robotników polskich wydalonych z Francji i wracających do swojej ojczyzny, zapytuje: „dlaczego ten piękny materiał ludzki został tak zniszczony?" — i dręczy go myśl, „że to po trochu w każdym z tych ludzi zamordowany Mozart".

We wzruszającym opowiadaniu o mauretańskim niewolniku Barku, który nie pogodził się po czterech latach ze swym losem, Saint-Exupéry unaocznia nam fakt, że człowiek, oderwany od tego, co było dotąd treścią jego życia, czuje się zagrożony w samej swej osobowości. Brakuje mu bowiem „tego tysiąca więzów łączących go z innymi i przydających mu ciężaru". Wyzwolony przez pilotów ze stanu niewolnictwa, odzyskuje Bark poczucie swej ludzkiej godności. Zdaniem autora wszyscy ponoszą odpowiedzialność za poniżenie, jakie człowiek odczuwa, kiedy jego praca nie ma żadnego sensu i nie łączy go z całą społecznością ludzką. Nie chodzi więc Saint-Exupéry'emu o jakiegoś abstrakcyjnego człowieka; jego myśl dociera do zwykłych ludzi, z całym ich bagażem wspomnień, marzeń, dramatów i nie zrealizowanych możliwości.

Głęboka troska o człowieka stanowi istotną treść tej pięknej książki szlachetnego moralisty, wydanej prawie w tym samym czasie, co La Nausée i *Le Mur* Sartre'a, filozofa absurdu i nihilistycznej rozpaczy. Dążenie ku doskonałości, obrona „wewnętrznego królestwa" nie przesłania u Saint-Exupéry'ego miłości do wszystkich ludzi i świata. Daje to nam miarę, jak bardzo odległa jest myśl autora *Lettre à un Otage* od myśli Camusa zawartej w *L'Etranger*, gdzie bohater czuje się jak wygnaniec wśród ludzi, „obcy dla samego siebie i dla innych". W jego późniejszych dziełach, szczególnie w *Pilote de guerre*, humanizm nabierze charakteru bardziej mistycznego, wyrażającego się w dobrowolnej ofierze człowieka dla ratowania drugiego człowieka. W *Lettre au Général X...* Saint-Exupéry oskarża pewne totalistyczne tendencje we współczesnej cywilizacji,

które zagrażają duchowym wartościom człowieka i odbierając mu sens życia i ludzką godność czynią z niego robota.

Dziełem swym Saint-Exupéry przeciwstawił się skutecznie abstrakcyjnemu intelektualizmowi ówczesnej literatury. Napisane i wydane w chwili, kiedy tylu pisarzy „podróżowało do kresu nocy" i przedstawiało głównie wady i upadki człowieka, było ono dojrzałym świadectwem obrony wielkości i godności ludzkiej w „czasach pogardy". Francuski krytyk mógł słusznie napisać o autorze *Terre des Hommes:* „Jeżeli Saint-Exupéry jest bezsprzecznie wielkim pisarzem, jest on najpierw pisarzem wyjątkowym".

Władysław Kwiatkowski

SPRAWA DNIA

Byliśmy przez lata całe odcięci od współczesnego piśmiennictwa większości krajów europejskich — w imię zachowania nas w „czystości myśli i wiary". Najpoważniejsi nawet pisarze polscy, chcąc nie chcąc czuć się musieli — w tym kręgu naiwnej pedagogiki — jak panienki z klasztoru strzeżone przez stare dewotki. Zdobycie książki stamtąd, gdzie odmienne głoszą idee, czy zdobycie choćby czasopisma literackiego o polemicznych akcentach — było często zupełną niemożliwością nawet dla ludzi zawodowo zajmujących się literaturą, a cóż dopiero dla zwyczajnych, ciekawych świata czytelników w kraju. Uważano — nie po raz pierwszy zresztą w długich i niechwalebnych dziejach ludzkich — że nic tak nie wzmacnia duszy, jak niewiedza, nic tak nie kształci umysłów, jak system cenzury i prohibitów.

Zdawałoby się, że wraz z potępieniem tego okresu, zniesieniem zasady izolacji i tak ciągle głoszoną oficjalnie inicjatywą naszą w sprawie nawiązania stosunków kulturalnych z krajami o odmiennych ustrojach społecznych — powinny ulec gruntownej i zdecydowanej rewizji pewne praktyki, rażąco sprzeczne z tymi intencjami i całym swym niewzruszonym mechanizmem podtrzymujące stan dawnej izolacji. Zdawałoby się, że zmieniając politykę na jakimś odcinku, należy przede wszystkim zmienić odpowiednie zarządzenia wykonawcze. Że nie można głosić czegoś nowego, działając nadal po staremu, jak gdyby nigdy nic. Bo inaczej trzeba by dojść do wniosku, że ma się do czynienia z jakąś potężną kpiną.

Już wstyd powtarzać rzeczy tak oczywiste, że pierwsze kroki w nawiązaniu stosunków kulturalnych z krajami Zachodu polegają przede wszystkim na poznaniu panujących tam różnorakich współczesnych stanowisk i poglądów. Bo na czymże innym miałyby polegać? A więc sprawą podstawową — poza kontaktami osobistymi pisarzy, artystów czy naukowców — jest oczywiście regularne docieranie książek i czasopism. Bez tego — nie łudźmy się — nie tylko sprawa stosunków kulturalnych nie ruszy z miejsca, ale przede wszystkim nikt na Zachodzie nie uwierzy w szczerość oficjalnie przez nas głoszonych intencji skończenia z dotychczasową kulturalną izolacją, która tyle nam już szkód przyniosła.

A tymczasem — jak cała ta sprawa w praktyce wygląda? Nowe nasze intencje rozbijają mur nieufności, a stare zarządzenia pocztowe działają sobie w najlepsze i szyderczo uśmiechnięta falanga biurokratów mur ten odbudowuje codziennie. Książki i czasopisma literackie z reguły nie dochodzą do rąk adresatów (piszę to w lipcu — i bardzo jestem ciekaw, jak będą wyglądały sprawy, kiedy felieton ten dotrze do czytelników). Nie dochodzą, są po prostu zatrzymywane na poczcie, bo — jak nam mówią — nie mają „debitu". Pomijając już fakt, że na całym świecie kwestia debitu wtedy tylko wchodzi w grę, gdy pisma mają być sprzedawane w kioskach, a nie wtedy, gdy adresowane są na nazwiska — odpowiedź taka zasadniczo podważa wszelkie próby nawiązywania stosunków kulturalnych. Przede wszystkim w ten sposób nie może zaprezentować się w Polsce żadne nowopowsta-

ie czasopismo angielskie, francuskie czy włoskie. Ale w oparciu o ten szyderczy argument nie dochodzą również do rąk wielu adresatów na przykład dwa najlepsze literackie miesięczniki angielskie — *„London Magazine"* i *„Encounter"*, czy też francuski *„Preuves"*, który niedawno poświęcił kilka kolumn współczesnej literaturze polskiej. Ale co tam pisma literackie! Zatrzymuje się nawet *„Vogue"* — barwny i niewinny magazyn mód kobiecych, chociażby jako miły prezent zaadresowany był na nazwisko. Najmniej mi tu zależy na obronie *„Vogue'u"* — ale jeżeli chodzi o to w tym wszystkim, aby „uchronić" młode kobiety w Polsce od „pokus" elegancji, to doprawdy cofamy się z powrotem w mroki bardzo ciemnego i gęstego głupstwa. A głupstwo w jednym miejscu nie wyplenione rozsiewa się zwykle na nowo z zatrważającą szybkością.

A pisma tych kół emigracji polskiej, które z takim rozsądkiem i powagą odniosły się do po-październikowej Polski i które dążą do jak najżywszej współpracy z krajem? Paryska *„Kultura"* — adresowana zawsze na nazwiska — z zasady zatrzymywana jest przez nasz Urząd Pocztowy. Więc jakże z tą grupą pisarzy pełnych dobrej woli utrzymywać stosunki literackie, w dalszym ciągu drukować nawzajem swe prace, wymieniać doświadczenia czy dyskutować? To samo dzieje się np. z *„Merkuriuszem"* londyńskim. Jest to skromne, z ogromnym trudem wydawane czasopismo literackie grupy młodzieży, ludzi, którzy pamiętają kraj jedynie z lat dziecinnych, ale którym zdrowy rozsądek nakazał odwrócić się od starych, jałowych politykierów i szukać oparcia i zainteresowań w kraju. Ich wiersze drukowała niedawno *„Twórczość"* i inne nasze pisma. A jednocześnie cieniutki ich miesięcznik „nie ma debitu"! Sytuacja zupełnie bezsensowna.

Ale ten bezsens nosi w sobie groźne następstwa. Wiadomości o zatrzymaniu *„Kultury"*, *„Merkuriusza"* i innych pism literackich niesłychanie rozgoryczają tych wszystkich na obczyźnie, którzy najszczerzej szukają kontaktu i współpracy z krajem. Więc do czego cała ta „polityka pocztowa" prowadzi? Czy chodzi o to, aby i te grupy na nowo zrazić i zmrozić? A nas w kraju na nowo pogrążyć w cieniu izolacji?

A zatrzymywanie książek i czasopism angielskich, francuskich? Czy to ma służyć sprawie „współpracy kulturalnej"? Czy też zerwaniu tej współpracy i odwróceniu opinii publicznej na Zachodzie od wszelkich naszych spraw, trudności i wysiłków? Trzeba sobie na te pytania dać nareszcie możliwie jasną odpowiedź. Sytuacja w tej dziedzinie jest w obecnej chwili bardzo nabrzmiała i drastyczna.

Juliusz Żuławski

W STULECIE MUSSETA

Stulecie to znakomita okazja do odczytania na nowo. Stuletnia poezja, mamy prawo myśleć, to jak stuletnie pragnienie, ustała się, wyklarowała ostatecznie, już nic, tylko czerpać, czerpać aż do wyczerpania. W stulecia nie dokonuje się rewizji i przewartościowania. Na to jest, na to było sto okazji co najmniej i na pewno żadnej nie pominięto. W stulecie trzeba już tylko czytać na nowo, najuważniej, najwrażliwiej jak można. Młodszymi o wiek oczami, młodszym o wiek sercem patrzymy i czujemy: to pozostało. Dokonuje się próba czasu. Już bez żadnych względów dla minionych ludzi, dla przebrzmiałych spraw, stosunków, gustów, snobizmów ważymy i oceniamy. Święto obiektywizmu. Iluż poetów mimo całej obowiązującej pogardy dla wieczności o takiej chwili duma w tak zwane bezsenne noce. Byli i najwięksi, którzy z myślą o takiej właśnie chwili tworzyli. Stendhal na przykład. Wrodzoną wiarę w przyszłość układa się z wrodzonym poczuciem skończoności w dziesiętny system czasu: za wiek ocenią, wiek odda sprawiedliwość.

Dla minionych przed wiekiem — czy-

telnikami sprawiedliwymi więc jesteśmy my. W naszych rękach jest obchód ich święta obiektywizmu. Dzisiejsze gusty, dzisiejsze mody i snobizmy mają więc być lepsze, rzetelniejsze, sprawiedliwsze od minionych! Lecz nie zdzierajmy iluzji z tej jedynej namiętności naprawdę niezastąpionej: wiary w przyszłość. Czytajmy minionych przed wiekiem przynajmniej z ciekawością, na to już sobie na pewno zapracowali.

Czytamy więc z tym jubileuszowym poczuciem obowiązku Musseta (1810—1857) w tym roku. Musseta, poetę oczywiście, bo autora *Spowiedzi dziecięcia wieku*, a przede wszystkim Musseta dramaturga spotykamy od czasu do czasu, a niekiedy nawet wychodzimy mu na przeciw z własnej woli. Teatr Musseta da sobie radę sam i obejdzie się bez stulecia. To poezja Musseta na swoje stulecie czekała. Któż bowiem po Drugim Cesarstwie sięgał jeszcze po nią, któż szukał w niej bodaj epoki, której jeśli nie ambicje to słabości wyrażała? Tak bardzo odzwyczajono się od niej, że nawet romantyzmu szukano gdzie indziej, u Gérard de Nervala, a nawet u Wiktora Hugo, który oczywiście był romantykiem także, bez wątpienia, chociaż właśnie ona, poezja Musseta, była najczystszym kształtem francuskiego romantyzmu. W niej, w poezji Musseta, romantyzm francuski znalazł idealne lustro dla swoich — romantycznych właśnie — stanów ducha, a więc niepokoju, rozdarcia na marzenie i rzeczywistość, pragnienie ideału, niemożliwych namiętności, tych wszystkich wad serca.

Dziś, gdy odczytujemy Musseta na nowo, to już nie mamy obowiązku wzruszać się historycznie. Szukamy w tej poezji, jak w każdej poezji, miejsca dla siebie, dla siebie dzisiejszych, dla dzisiejszego niepokoju, dzisiejszego rozdarcia, dzisiejszej wady serca. Przed dwoma, trzema laty (stulecia są przecież ślepe i wypadają najzupełniej przypadkowo) chude byłoby to święto obiektywizmu Musseta. Ówczesne mody i snobizmy były niemożliwie ekskluzywne i nietolerancyjne. Ta poezja gardząca polityką, programowo nie oddziałująca społecznie, programowo zawężająca świat do jednostkowego przeżycia, widząca go poprzez jedno serce, dostałaby się w swoje stulecie na jakiś bardzo wąziutki margines humanistyczny. Oczywiście przed całkowitą klęską uratowałby ją kontakt z życiem, uczuciowe przemieszanie z epoką, której ona stanowi jak gdyby sentymentalny dziennik, a więc źródło poznania historycznego. Dzisiaj to programowe samotnictwo poezji Musseta, jej charakter antypubliczny, jej ton bardzo prywatny, osobisty, jej nie głos, ale szept dociera do nas tym bardziej wymownie. Po latach hałaśliwych deklaracji, składanych w najmniejszym wierszu wszystkim w imieniu wszystkich, po latach królowania liryki megafonowej ta poezja zasłuchana w jedno serce nabiera dla nas uroku większego może, niż posiada naprawdę. W to stulecie jesteśmy niesprawiedliwi na jej korzyść. Przymykamy więc oczy na nudę formalną, jednostajność wersyfikacyjną, powtórzenia, bałagan kompozycyjny, stłoczenie wątków w poematach, przymykamy oczy na wpływy Byrona i Goethego, aby widzieć to przede wszystkim, co ma dla nas dzisiaj wartość największą — szczerość, bezpośredniość serca.

Musset jest jednym z tych, nie tak znowu licznych poetów, którzy serce traktowali na serio. Nie zawaham się nawet w to stulecie stwierdzić trochę na wyrost, że tak serio jak Musset nikt serca nie traktował. Miłość jest dlań jedyną ostateczną sprawą człowieka. Ona kształtuje los człowieczy, ona wyznacza proporcje, ona wytycza granice świata. Dla Musseta człowiek jest przede wszystkim funkcją miłości. W związku z tym biografowie Musseta u genezy jego sztuki poetyckiej umieścili George Sand. Oczywiście miłość do George Sand (lato 1833 — marzec 1835) odegrała olbrzymią rolę w tej poezji. Ona jest progiem życia i sztuki Musseta. Nim go przekroczył, jego poezja była ironią, a więc obroną serca, gdy go przekroczył — jego rezygnacją i filozofią. Wystarczy porównać utwory powstałe przed 1833 rokiem z takimi *Nocami* na przykład. George Sand dała Mussetowi skalę miłości, ale nie ona go do miłości powołała. Już w swoich pierwszych wierszach, kiedy miłości jeszcze nie zna, poprzez miłość, poprzez marzenie o niej patrzy na świat. Miłość nauczyła go czytać i pisać. Poezja Musseta to jakby dziennik sentymentalny, w którym odbijają się fazy serca. Młodzieńczy Musset to marzenie

sąsiadujące z ironią, głębia z żartem, wyznanie z drwiną, dziecię wieku, dandy stojący na progu serca. Ale kiedy ten próg przekroczył, stanął wobec sprawy bez dna, niemożliwej do wyczerpania, dla której za mało jednego życia, mimo że ona jest jedyną sprawą tego życia. A więc rozdarcie, rozdarcie nieuniknione, jedyna konsekwencja miłości.

Musset czytany na nowo to poeta tragiczny, bo niezrozumiany. Ceniony, oczywiście, uznany przez historię literatury za jednego z najświetniejszych poetów dziewiętnastego wieku, a nie jest to powiedziane mało, zważywszy, że w tym wieku tworzyli Hugo, Baudelaire i Rimbaud, ale cóż to wszystko znaczy, jeśli niezrozumiany, a więc ceniony na nie czytane? Ceniony za wdzięk, szczerość, bezpośredniość, a więc ceniony za to, co jest niczym wobec tej wartości, jedynej, której z nikim nie dzieli: zaangażowanie się po stronie serca bez reszty, z wszystkimi konsekwencjami.

Musset był poetą świadomym i z całą świadomością ograniczył siebie. W *Dedykacji* do poematu dramatycznego *Puchar i usta* wyłożył swój program poetycki, który z pewnymi niezbędnymi poprawkami dla ironii przetrwa w nim koleje jego sentymentalnego losu i będzie go obowiązywał zawsze: „Miłość jest wszystkim". Program ten ma skrajne konsekwencje ideowe i artystyczne. A więc świat zewnętrzny to zaledwie tolerowany element istnienia. Czymże jest jego uroda, czymże jest jego blask wobec „czarnego słońca melancholii", które promieniuje ciemnością na świat serca Musseta tak samo intensywnie, jak na wyobraźnię Gérard de Nervala? Z tym, że Musset posunął się w eksploracji serca dalej nawet niż Gérard de Nerval. Dalej, bo rezygnując z romantycznego sztafażu, z akcesoriów romantycznej wyobraźni, w całkowitej samotności, bo poza modą, poza snobizmem swojego czasu, eksplorował rozdarcie, niepokój, cierpienie. Eksplorował całkowicie bezinteresownie w dodatku, nikt doń nie nawiązał, żadna moda, żadne pokolenie się doń nie przyznało i jest dzisiaj jednym z tych poetów, którzy nie wiadomo po co żyli, bo umarli bez potomności.

Odczytując Musseta po stu latach chciałoby mu się zwrócić drobną bodaj część tego gorzej niż roztrwonionego, bo nie podjętego, zlekceważonego dziedzictwa. Nawet kosztem jego pozycji historyczno-literackiej, kosztem świętości akademickiej. Bo właśnie spotykamy w tej poezji złoża instynktu, ciemne złoża irracjonalizmu, bynajmniej nie uboższe od tych, które później wydadzą Rimbauda, symbolizm i jedną przynajmniej odnogę poezji nowoczesnej. Patrząc na świat z pozycji miłości Musset musiał wyolbrzymić ślepe doznanie i głuche wzruszenie. Idąc tylko drogami serca niesposób nie wyjść na ciemne i na nieznane. Rezygnując z innych środków poznania Musset wyolbrzymił instynkt i tym prymitywnym narzędziem chciał dokonywać wynalazków świata i rzeczy. Chciał wejść w materię czuciem i zmysłami.

Zasadniczy brak poezji Musseta to brak systemu. Jest to poezja bogata w aluzje, poezja niedopowiedziana, niedokończona, stężała, zatrzymana w stawaniu się. Jej szczerość nie budzi wątpliwości, na pewno nie. Pociąga, nawet zdumiewa. Ale nie porywa. Bo szczerość to chyba jeszcze trudniejsza sztuka od zmyślenia. Ażeby być arcydziełem, wymaga najwyższej precyzji, tej, w której właśnie Musset nie celował.

Te środki, którymi Musset rozporządzał, pozwoliły mu natomiast stworzyć arcydzieło sentymentalizmu. To nie jest mało, bynajmniej. Warto by sentymentalizmowi, tak samo jak retoryce, przywrócić wszystkie prawa. „Wstydliwość uczuć" włóżmy między bajki awangardowe. To nawet na czasie właśnie w stulecie Musseta upomnieć się o naturalne prawa serca.

Zbigniew Bieńkowski

STRAWIŃSKI – KLASYK NOWOCZESNOŚCI

W czerwcu minęła 75-ta rocznica urodzin kompozytora, który wywarł największy wpływ na muzykę XX wieku. W ciągu 50 lat Igor Strawiński zdobył ogromny sukces osobisty, nie rezygnując ani na chwilę z najbardziej nowatorskich poszukiwań. Brutalność harmonii i dziki rytm jego wczesnych utworów, jak *Ptak ognisty* i *Petruszka*, wydawały się kiedyś nie do zniesienia. Kiedy po raz pierwszy wykonywano w Paryżu *Święto wiosny (The Rite of Spring)*, kakofonia dźwięków doprowadziła publiczność do takiej dekompozycji nerwowej, że ludzie zaczęli się nawzajem okładać pięściami i laskami. Dziś ma to już posmak anegdoty. Nie minęło bowiem dziesięć lat, a utwory te zostały przyjęte do muzycznego języka, twórca ich zaś wszedł w okres nowego, suchego stylu *Pulcinelli, Oedipus Rex* i *Apollon Musageter*.

Nic nie potrafiło zachwiać jego olimpijskiego spokoju i przekonania, że to, co robi, jest słuszne. W 1934 roku pisał: „Jestem na najzupełniej pewnej drodze; nie ma tu nich do dyskusji ani krytyki. Nie można krytywać tego, co funkcjonuje".

Trzeba przyznać, że funkcjonuje doskonale. Podobnie jak jego genialny rówieśnik, Pablo Picasso (którego retrospektywna wystawa w Museum of Modern Art bije wszelkie rekordy frekwencji), jest w świetnej formie fizycznej i umysłowej i w swoim obrośniętym różami domku w Hollywood prowadzi pracowite i zdyscyplinowane życie. Aldous Huxley, jego bliski przyjaciel, wspominając, jaką rewelacją muzyczną były pierwsze utwory Strawińskiego, mówi: „W ciągu tych lat zawsze zastanawiałem się, jaki on jest żywotny, aktywny i niewyczerpanie twórczy... Ciągle próbował nowych eksperymentów".

Z okazji uroczystości związanych z obchodem jego 75-lecia zostały zademonstrowane najnowsze eksperymenty. Na koncercie w Los Angeles, który równocześnie był ukoronowaniem dorocznego festiwalu muzycznego, Strawiński wystąpił jako dyrygent i muzyk, cofając się aż do *Symfonii na instrumenty dęte* z 1921 roku. Największą jednak atrakcją programu było prawykonanie muzyki do baletu *Agon*, przeznaczonego dla New York City Ballet, utworu wymagającego największego zespołu orkiestrowego od powstania *Symfonii w trzech częściach* z 1945 roku. Zdaniem Roberta Crafta, dyrygenta i najbliższego ucznia Strawińskiego, nowy utwór ma więcej rytmu tanecznego i żywotności aniżeli wszystkie inne pisane w ciągu ostatnich pięciu lat. Niektóre partie przypominają dawnego Strawińskiego, inne są bardziej modernistyczne niż *Canticum*.

Na czym to *novum* polega? Otóż wielką niespodzianką dla świata muzycznego, w którym Strawiński uchodził dotąd za przeciwnika dodekafonizmu, było jego zbliżenie się do szkoły Schoenberga. Krytyka podkreśla, że w ostatnich swoich utworach, jak *Msza św. Marka, Canticum Sacrum, In Memoriam Dylan Thomas*, Strawiński próbuje eksperymentów z tej dziedziny. *Canticum Sacrum* wywołało w zeszłym roku konsternację na festiwalu w Wenecji złożonością muzycznej techniki i kompletnym wypraniem z wszelkich treści emocjonalnych. W czasie swego tam pobytu, robiąc aluzję do przypisywanej mu oschłości stylu, zażartował: „Trudno komponować taką suchą muzykę w tak wilgotnym klimacie".

Aby choć w części zaspokoić ciekawość, którą musi budzić twórczość tak hermetyczna i wybitna zarazem, Robert Craft przeprowadził z nim rozmowę, której pełny tekst ukazał się jednocześnie w czerwcowym numerze *L'Express, Encounter* i *Atlantic*. W niezwykle interesujący sposób odpowiada w niej Strawiński na 34 pytania, dotyczące jego muzycznej kariery, kontaktów osobistych, poglądów i upodobań.

Charakterystyczne jest wrażenie, jakie zrobił na nim Proust, którego spotkał w 1922 roku na przyjęciu urządzonym przez hrabinę Violettę Murat po premierze Mavre'a i Renarda. Większość zaproszonych gości przyszła z Opery, tylko Proust wprost z łóżka (miał zwyczaj późno wstawać). „Był to człowiek blady, ubrany wytwornie i bardzo po francusku, noszący rękawiczki i laskę. Rozmawialiśmy o muzyce i on wyraził swój podziw dla

ostatnich kwartetów Beethovena, który byłbym niewątpliwie z nim dzielił, gdyby nie było to rzeczą zwyczajną u intelektualistów tego czasu i raczej pozą literacką niż uznaniem muzyki".

Najciekawsze są wynurzenia Strawińskiego na temat jego własnego warsztatu i istoty nowoczesności w muzyce. Zdaniem jego harmonia przestała być terenem poszukiwań i odkryć. „Harmonia, teoria oparta na akordach i ich wzajemnych stosunkach, miała świetną, lecz krótką historię. Historia ta pokazuje, jak akordy stopniowo porzucają swoją bezpośrednią funkcję harmonicznego drogowskaza i zaczynają roztaczać blaski indywidualnych efektów harmonicznych. Dzisiaj harmoniczne nowatorstwo jest już na wyczerpaniu. Współczesne ucho (i umysł) wymaga zupełnie innego stosunku do muzyki. Jest jednym z kaprysów natury, że często czujemy się bliżej związani z generacjami bardziej odległymi aniżeli bezpośrednio nas poprzedzającymi. Toteż zainteresowania obecnego pokolenia kierują się w stronę muzyki z okresu przed »wiekiem harmonicznym«. Rytm, rytmiczna polifonia, melodyczne i przerywane konstrukcje stają się elementami muzycznego tworzywa dnia dzisiejszego".

Nowe kierunki zawsze muszą sobie torować drogę dość opornie. System mecenatu nieraz pomocny, nigdy jednak nie tworzył jakiejś systematycznej opieki. „Powołał on do istnienia muzykę Schoenberga, Berga, Weberna, Bartoka i moją, chociaż większa część naszej muzyki nie została wcale powołana do istnienia, tylko napisana i dopuszczona do konkurowania z bardziej konwencjonalnymi odmianami na rynku muzycznym. W tym częściowo leży przyczyna, że ci czterej kompozytorzy umarli w połowie dwudziestego wieku w godnych pożałowania warunkach, a w każdym razie w warunkach dalekich od dobrobytu. W ciągu 150 lat mecenat zmienił się tylko o tyle, że dzisiaj jest jeszcze większą rzadkością."

Zapytany, co miał na myśli mówiąc, że krytycy są niekompetentni, odpowiedział:

„To, że nie mają nawet tyle umysłowego ekwipunku, aby zabierać głos w sprawach gramatyki. Nie wiedzą, jak jest zbudowana fraza muzyczna, nie wiedzą, jak pisze się muzykę, nie mają najmniejszych kompetencji, koniecznych dla oceny współczesnego języka muzyki. Na przykład pewien krytyk amerykański, porównując *Rake's Progress* i *Wozzeka*, określił ten ostatni utwór jako dodekafoniczny. Krytycy informują publiczność źle i opóźniają zrozumienie utworów. Z ich winy wiele pozycji wartościowych ukazało się za późno. Ileż to razy czytaliśmy oceny pierwszego wykonania nowych, a więc nieznanych utworów, w których krytycy chwalą lub ganią — ale przeważnie chwalą — wykonanie. Wykonanie odnosi się zawsze do czegoś, nie może istnieć w abstrakcji, niezależnie od dzieła, które oddaje. W jaki więc sposób krytyk może wiedzieć, czy utwór muzyczny, którego nie zna, jest dobrze czy źle wykonany."

Jaka muzyka sprawia mu obecnie najwięcej przyjemności?

„Z niesłabnącą rozkoszą gram angielskich virginalistów, jak również Couperina w wydaniu Brahmsa-Chryzandera, kantaty Bacha, zbyt liczne, aby je wymieniać, jeszcze liczniejsze włoskie mandrygały. Schutza *Symfoniae sacrae*, msze w układzie Josquina, Ockeghema, Obrechta i innych zawsze budzą mój zachwyt. Kwartety i symfonie Haydna, kwartety i symfonie Beethovena, szczególnie zaś symfonie druga, czwarta i ósma, działają na mnie czasem w sposób rozkosznie odświeżający.

Jeżeli idzie o muzykę naszego wieku, najbardziej pociągają mnie dwa okresy Weberna i ostatnie utwory instrumentalne oraz melodie, które powstały po 12 pierwszych opusach i przed *Trio;* uniknęły one nadmiernej *preciosité* utworów dawniejszych i zaliczają się do najbardziej bogatych, jakie Webern napisał. Nie powiem, że ostatnie kantaty oznaczają obniżenie — wręcz odwrotnie — ale ich duch jest mi obcy i przekładam ponad nie utwory instrumentalne.

Widzę, że naszą rozmowę o muzyce kończymy Webernem. Ludzie, którzy nie podzielają mojej skłonności dla tej muzyki, będą zdziwieni moją postawą. Chciałbym im wyłożyć moje racje. Webern jest dla mnie »sprawiedliwy w obliczu muzyki«, jak się jest sprawiedliwym w obliczu nieskończoności, i nie waham się uciec pod dobroczynną opiekę jego jeszcze nie kanonizowanej sztuki."

Strawiński nie zwraca uwagi na reakcje publiczności. W swoim świecie jest najzupełniej samowystarczalny. „Ja w ten sposób odczuwam życie i ludzie muszą się do tego przyzwyczaić" — mówi. Nieomylnie wytycza swoje szlaki. Toteż jest jednym z nielicznych kompozytorów, którzy nie potrzebują troszczyć się o to, czy będą grani. Każda jego nowa kompozycja, czy się podoba, czy nie, jest wydarzeniem.

Sam nie znosi powierzchownego stosunku do muzyki, traktowania jej jako sztuki łatwej.

„Aby być dobrym słuchaczem, trzeba zdobywać kulturę muzyczną tak, jak się zdobywa kulturę literacką. Trzeba znać historię i rozwój muzyki. Aby przyjmować muzykę, trzeba otworzyć uszy i czekać, nie na Godota, ale na muzykę, i odczuwać, że to jest coś, czego nam potrzeba. Inni pozwalają uchu słuchać i nie robią żadnego wysiłku, aby zrozumieć. Słuchanie to wysiłek, zwyczajne zaś słuchanie nie jest żadną zasługą. Kaczka również słucha."

Anna Bartling

Z DYSKUSJI NAD POWIEŚCIĄ ANGLOSASKĄ

Niepostrzeżenie pisarze awangardowi stają się klasykami — szybko przemija pokolenie. Tendencje, które zrodziły się w latach dwudziestych, dojrzały już dzisiaj do syntetycznego ujęcia. W perspektywicznym spojrzeniu zarysowują się równocześnie bardzo wyraźnie zarówno zindywidualizowane artystyczne predylekcje i zainteresowania tematyczne, jak i wspólny klimat filozoficzny określonej grupy pisarzy. Konstelacja gwiazd pierwszej wielkości, spośród których wystarczy wymienić indywidualności najwybitniejsze, jak Jamesa Joyce'a, Virginię Woolf, Aldousa Huxleya, Evelyn Waugha, Grahama Greene'a, Elizabeth Bowen — w literaturze angielskiej, a Ernesta Hemingwaya i Williama Faulknera — w amerykańskiej, ma niezaprzeczalnie ten sam ośrodek ciążenia, dzięki czemu w twórczości ich dadzą się wyznaczyć pokrewne sobie treści światopoglądowe. Wyrażają się one w sensie pierwotnym specyficznym ustosunkowaniem się emocjonalnym do teraźniejszości, a w sensie wtórnym precyzują to stanowisko w odniesieniu do literatury, jej celów i założeń. Ta zasadnicza płaszczyzna dałaby się określić jako bunt lub też — jeśli kto woli — negacja współczesności. Różnica między tymi dwoma pojęciami wynika w zasadzie z odmiennego zaangażowania emocjonalnego; bunt jest negacją optymistyczną, twórczą rewoltą, negacja — to bunt bez wiary i nadziei.

Sean O'Faolain * z dużą dozą słuszności broni tezy, że pesymistyczne spojrzenie na świat jest zarówno dominujące jak i wspólne dla omawianej grupy pisarzy. Celem uzasadnienia swojej tezy wprowadza on do dyskusji jeden argument zasadniczy, nazywa go „anty-bohaterem" *((anti-hero)* — dla czytelnika polskiego termin „bohater negatywny" będzie brzmiał bardziej swojsko — i wokół koncepcji „anty-bohatera" buduje cały gmach swoich wywodów. Na wstępie należy zaznaczyć, że stanowisko zajęte przez O'Faolaina jest już w swoich założeniach podstawowych jednostronne i dlatego polemiczne i uwarunkowało zarówno charakter jak i zakres bardzo ciekawych zresztą szkiców. Ponieważ niektórzy z pisarzy omawianych przez O'Faolaina nie są znani ogółowi czytelników polskich, postaram się zilustrować jego tezy na przykładzie twórczości tych pisarzy, których dzieła były tłumaczone na język polski.

Wprowadzając do dyskusji pojęcie „anty-bohatera" jako sprawdzian pesymistycznych tendencji współczesnej powieści, O'Faolain doszukuje się jego pierwowzoru między innymi w postaciach Don Kichota, Raskolnikowa, Juliana Sorela, by ograniczyć się tylko do podania najbardziej znanych. Koncepcja „anty-bohatera" nie jest więc

* Sean O'Faolain: *The Vanishing Hero*, Eyre & Spottiswoode, London 1956.

czymś nowym; zjawiskiem nowym jest jedynie powszechność, z jaką występuje on u omawianych pisarzy.

Cechą charakterystyczną „anty-bohatera" nie jest brak odwagi — przeczą temu postacie Hemingwaya, ani brak inteligencji — wstarczy wspomnieć Stefana Dedalusa. „Anty-bohater" jest wcieleniem wątpliwości, które nękają jego twórcę. Nie widzi on ani celu, ani też ideału życia; przeznaczeniem jego jest przeto samotność, zabłąkanie i beznadzieja. W ten sposób nowe pokolenie pisarzy dało wyraz swojemu rozczarowaniu i niezadowoleniu z form odziedziczonych po poprzednich pokoleniach. Zagadnienie to w sformułowaniu Camusa brzmi następująco: „Indywidualista nie umie przyjąć historii w jej rzeczywistej formie. Dlatego zmuszony jest zniszczyć rzeczywistość, zamiast z nią współżyć, po to, by tą drogą utwierdzić swoje własne istnienie".

Ogólna formuła „anty-bohatera" jest więc bardzo rozległa i w zależności od indywidualnych inklinacji pisarza przyoblekła się w różne kształty. Huxley na przykład nie stworzył postaci centralnej, swoje wątpliwości wypowiada ustami różnych charakterów, a co najciekawsze, poglądy ich przeczą sobie wzajemnie; dlatego też nie łatwo jest ustalić, które z nich wyrażają poglądy bliskie samemu autorowi. W tych okolicznościach można by również zaryzykować hipotezę, że Huxley zainteresowany jest w stworzeniu wyłącznie ogólnej aury sceptycznej, a wobec wątpliwości swoich postaci zajmuje stanowisko neutralne. Mniemaniu takiemu mógłby przeczyć fakt, że Huxley jest w pierwszym rzędzie satyrykiem, a satyra musi przyjąć jakiś punkt wyjściowy, jakiś określony kąt widzenia, afirmuje ona drogą negacji, a satyra bez morału traci rację istnienia. O'Faolain sugeruje, że poglądy wyrażone przez Filipa Quarelsa w *Ostrze na ostrze* są zbliżone do stanowiska samego Huxleya: „W powieści wyrażającej idee charakter każdej osoby musi być zbliżony w jak największym stopniu do idei, które ona wyraża. Jest to możliwe do wykonania w tej mierze, w jakiej teorie uzasadniają uczucia, instynkty i dyspozycje duchowe. Zasadniczym błędem powieści wyrażającej idee jest to, że musi pisać o ludziach, którzy chcą wyrażać jakieś idee, co wyklucza wszystkich z wyjątkiem jednej setnej rodzaju ludzkiego. Dlatego prawdziwi, urodzeni pisarze nie piszą tego rodzaju powieści. Wobec tego nigdy nie miałem zamiaru uchodzić za urodzonego pisarza".

Brak ściśle określonego stanowiska u Huxleya jest przyczyną jego klęski; pragnął on zawsze być satyrykiem, a poprzestał na inwektywach. Interesuje on nas w tym stopniu, w jakim reprezentuje pokolenie pisarzy zdezorientowanych, a jednak śmiałych, borykających się z własnymi wątpliwościami. Gdyby dopatrywać się w nim wyłącznie krytyka wąskiej grupy ludzi anormalnych, to taki sąd byłby dla niego krzywdzący, ponieważ jego postacie to zaledwie metafory, za pomocą których wyraża on wątpliwości wobec dziedzictwa kulturalnego przeszłości. Jest on więc przedstawicielem pokolenia znudzonego, zawiedzionego i zdezorientowanego; należy do ludzi, którzy wzgardzili przeszłością i jej dorobkiem po to, by zagubić się we własnych wątpliwościach; jeśli w rozważaniach Huxleya znać wysiłek w kierunku konstruktywnych rozwiązań, to w każdym razie nie dotyczą one współczesności, a raczej skierowane są ku przyszłości. Ponieważ jednak Huxley nie stworzył żadnej centralnej, reprezentatywnej postaci, przeto wywodowi O'Faolaina, który doszukuje się personifikacji idei w charakterach, brak jest silnego i przekonywającego punktu oparcia i w konsekwencji wnioski jego nie zawsze są dostatecznie jasne; znacznie pod tym względem ciekawsze jest studium o Grahamie Greene'ie.

Najbardziej, zdaniem O'Faolaina, charakterystyczną cechą twórczości Greene'a jest jego zainteresowanie dla odrażających lub też bolesnych przejawów życia; toteż O'Faolain zaopatrzył swój esej o Greene'ie bardzo wymownym podtytułem: *Cierpię, więc jestem* i widzi w tym wyraz masochizmu psychicznego, który go niepokoi. „Jego wiara w niebo uzależniona jest istnieniem piekła, wierzy w Boga, ponieważ wierzy w szatana." W zdaniu tym zawarta jest kwintesencja oceny O'Faolaina. Krąg zainteresowań Greene'a łatwo jest określić, a pasjonujące go zagadnienia dadzą się ustawić w schematy problemowe, które nawracają z natarczywością obsesji; a więc przede wszystkim powraca stale temat człowieka zaszczutego; Greene sformułował

ten problem w sposób następujący: „Jest we mnie inny człowiek, który jest na mnie zły". Jest to więc coś więcej niż niekonsekwencja, jest to zdrada wobec siebie samego, a w następstwie — wobec otoczenia. „Wszyscy oszukują Greene'a w świecie Greene'a." Odstępstwo od zasady wierności wypływa ze słabości człowieka, który staje w obliczu sytuacji przerastających jego siły, i wynika bezpośrednio z poglądu pisarza, że człowiek jest bezsilny wobec przeznaczenia, a tylko Bóg może stanowić o jego losie. Tak beznadziejne stanowisko nie zawsze cechowało Greene'a; w swoich pierwszych powieściach obrazował on życie jako konflikt o charakterze wyłącznie ludzkim, a dopiero później zaczął szukać sytuacji, dla których nie było rozwiązania na płaszczyźnie humanitarnej. Przemiana ta jest symptomatyczna, wynika bezpośrednio z faktu, że Greene pomniejsza rolę człowieka i negując jego zdolność do decydowania o własnym losie, nie jest zainteresowany losem człowieka i jego sprawami. Powieści Greene'a to współczesne moralitety, w których zamiast ludzi występują symbole mające na celu spełnienie określonego posłannictwa. Powieści jego są więc ucieczką od rzeczywistości w sferę mistyki. Realizm Greene'a jest realizmem szczegółów i jest on niezgodny z atmosferą jego powieści.

Koncepcja filozoficzna, do której skłania się Greene, wyklucza możliwość istnienia bohatera, toteż miejsce jego zajmuje męczennik. Spojrzenie Greene'a na sprawy człowieka nie jest zjawiskiem wyodrębnionym we współczesnej powieści. William Faulkner, chociaż nie podziela światopoglądu Greene'a, dochodzi do podobnych konkluzji; jego postacie miotają się również w beznadziejnej walce z losem i przeszłością, nie dziw więc, że najczęściej przez niego powtarzane słowa to „potępienie", „potępieńczy", „przeznaczenie", „los", „fatalny". Słusznie też zauważył Magny, że Faulkner jest deterministą i dlatego psychologiczny rysunek jego postaci jest zdeterminowany wymaganiami jego mechanistycznej koncepcji człowieka. Malraux zdefiniował to samo zagadnienie w sposób podobny, twierdząc, że Faulkner tworzy sytuacje w próżni nie myśląc w ogóle o charakterach. Akcja powieści Faulknera toczy się więc w próżni, w której czas również staje się czymś nieuchwytnym, nie poddającym się kontroli. Sartre nazywa to zjawisko faulknerowską metafizyką czasu i stwierdza, że „to, co my nazywamy teraźniejszością, jest u Faulknera kontrolowane i osadzone w niezdefiniowanym, nie dającym się zdefiniować i nie kończącym się continuum, które nie pozostaje w żadnym związku z tym, co my nazywamy chronologicznym czasem. To, co my zwiemy teraźniejszością i przyszłością, wszystko, co świadomie zmierza ku przyszłości, jest dla niego kontynuacją bezczasowego przeznaczenia". Również pamięć, której funkcja w zasadzie polega na koordynacji przeszłości, u Faulknera jest transem i obsesją, w której zatraca się wszelka chronologia. Tak więc charakterystyczna dla Greene'a negacja wolnej woli znajduje u Faulknera dodatkowe potwierdzenie na skutek jego antagonistycznego stosunku do czasu. Z tego przeświadczenia zrodził się jego nihilistyczny pogląd na życie ludzkie, jego niezrozumiałość, zainteresowanie dla idiotów, dla których życie nie ma celu ani myśli przewodniej, jego animalny stosunek dla spraw płci. W związku z twórczością Faulknera wyłania się pytanie zasadnicze: jaki zachodzi stosunek między światem fikcji zrodzonym w fantazji Faulknera a światem rzeczywistym? O'Faolain zakłada możliwość wykluczenia wszelkiej zbieżności i wyraża pogląd, że powieści Faulknera są alegorycznym przedstawieniem własnej wizji życia, jego idei i jego samego. Pożera go demon i ten demon jest naczelnym tematem jego powieści.

Jeśli Faulkner zakłada, że przeznaczenie człowieka jest ukształtowane przez dziedziczność i dlatego teraźniejszość i przyszłość pozbawione są autonomii, a przez to samo nie istnieją, to Hemingway przeciwnie — wierzy, że jednostka jest stworzeniem autonomicznym, a jej wola jest absolutna. Człowiek nie ma korzeni, nieistotna jest jego przeszłość, nieważna przyszłość, jego technika polega na rejestrowaniu teraźniejszości. Prawdziwe oblicze człowieka ukazuje się w chwilach próby, nie interesuje go zdrowy rozsądek, lubi sytuacje, w których nie ma miejsca dla rozsądku, lecz dla odwagi i brawury, jego heroizm nie jest racjonal-

ny, lecz ma cechy mistycznego poświęcenia. Kocha odważnych ludzi i odważne zwierzęta, pasjonuje go walka między życiem a śmiercią, obserwuje ją bez cienia sentymentalizmu; w tych wielkich chwilach próby człowiek ukazuje swoje prawdziwe oblicze, jego tematem jest więc śmierć; dlatego nieważne są pobudki, jakie sprawiły, że człowiek staje w obliczu śmierci, ważna jest tylko jego postawa w chwili próby. To jest powód, dla którego niektórzy krytycy zarzucają Hemingwayowi, że jest gloryfikatorem brutalnej siły, odwagi, dla której nie ma uzasadnienia. Istotnie Hemingway jest pisarzem antyintelektualnym, jest samotnikiem i indywidualistą również w swoich poglądach na sztukę, gdy twierdzi, że „wszelka sztuka jest dziełem jednostki; jednostka jest wszystkim, a wszystkie szkoły w literaturze służą wyłącznie po to, by klasyfikować niepowodzenia."

Indywidualistą jest również James Joyce i jego twórczość jest manifestacją protestu przeciwko porządkowi przyrody i społeczeństwa, tak charakterystyczną dla współczesnej powieści. W przeciwieństwie jednak do Greene'a i często również do Faulknera, których stanowisko wyraźnie się krystalizuje poprzez działanie i reakcje myślowe ich bohaterów, James Joyce zmierza konsekwentnie do stworzenia złudzenia, że jest absolutnie neutralny w analizie swoich postaci. Stefan Dedalus — postać, której koncepcja zrodziła się na tle własnych przeżyć i doznań pisarza, który dzieli ze swoim twórcą szereg cech zarówno fizycznych jak i psychicznych, do tego stopnia, że nie zawsze łatwo jest wyznaczyć granicę między fikcją a autobiografią — jest typowym przykładem techniki Joyce'a. Metoda Joyce'a polega na dokładnym wycieniowaniu tła, pod tym względem Joyce przypomina raczej naturalistów niż realistów. Nie szczędzi sarkastycznych uwag pod adresem swego bohatera, by potem, prawem kontrastu, czytelnik uległ bez wszelkiej rezerwy fascynującej osobowości Dedalusa, wejrzał w jego wnętrze i zespolił się z nim. Subiektywizm Joyce'a przybrał maskę obiektywizmu; istotą jego sztuki jest indywidualizm, a celem wyłącznie „ja". Ukazuje on człowieka, który miota się między krańcowymi uczuciami bolesnego wstydu i szatańskiej pychy. Jest prometejskim buntownikiem przeciwko porządkowi świata. Rzeczywistym światem jest dla niego wyłącznie wewnętrzny świat duszy ludzkiej.

Tak w ogólnych zarysach przedstawiają się tezy studium Sean O'Faolaina. Jak już zaznaczyłem poprzednio, nie jest to praca o charakterze monograficznym i dlatego pozbawione podstaw byłyby zarzuty pod adresem autora, że nie wyczerpał wszelkich aspektów poruszanych przez siebie zagadnień, że jego interpretacja zjawisk literackich jest jednostronna. O'Faolain zamierzał udowodnić, że pisarzy o tak różnych temperamentach artystycznych, jak Hemingway i Virginia Woolf, łączy jakaś wspólna nić, że pisarze tak odlegli od siebie pod względem filozoficznym, jak sceptyk Huxley i katolik Greene, wyrażają niejednokrotnie poglądy, które brzmią podobnie, ponieważ jedne i drugie są echem ogólnej dyskusji, że pisarze, którzy hołdują skrajnemu indywidualizmowi, nie umieją się wyzwolić spod działania klimatu intelektualnego, w jakim żyje epoka, że ich indywidualizm jest indywidualizmem formy, a zasadnicza postawa filozoficzna zrodziła się z ducha wątpliwości pokolenia, które zwątpiło w stare prawdy i nie odnalazło jeszcze nowych prawd własnych. Nie wiadomo więc, czy ich indywidualizm jest wyznaniem wiary, czy też przyznaniem się do klęski, manifestem olbrzymów czy rozpaczliwym wołaniem zbłąkanych i samotnych — pokolenia, które stoi na rozdrożu.

Wydaje mi się, że anty-heroizm wspomnianych pisarzy wynika nie tylko z przesłanek ogólnych i nie jest wyłącznie rezultatem indywidualnego sprzeciwu, wykładnikiem wahań i wątpliwości jednostki jako istoty społecznej, jej chęci odseparowania się od otoczenia, lecz ma jeszcze jedno źródło, o którym O'Faolain nie wspomniał. Heroizm jest prostolinijny, a przez to jednostronny, uznaje tradycyjną hierarchię wartości i moc nakazów etycznych, zakłada konieczność bezpośredniego i ustalonego reagowania na bodźce zewnętrzne; jeśli dopuszcza istnienie konfliktów wewnętrznych, to równocześnie z góry przesądza ich rozwiązanie, innymi słowy pozoruje zaledwie istnienie konfliktów wewnętrznych. Jego celem jest nie prawda psychologiczna, lecz prawda moralna i motywy

dydaktyczne, sferą zainteresowania — stosunki międzyludzkie. Jego psychologia jest zewnętrzna, pisarz nie notuje reakcji psychicznych, lecz je analizuje i klasyfikuje. Anty-heroizm zrodził się z chęci nie tyle nauczania, ile poznania człowieka; jest on strukturalnie znacznie bardziej skomplikowany, pod względem psychologicznym bliższy prawdy, zmierza ku temu, by przeniknąć poprzez fasadę słów i teatralność gestu, by wyjawić utajone sprężyny działania ludzkiego, i stąd jego sceptyczne wnioski. Anty-heroizm w poszukiwaniu absolutnej prawdy o jednostce niejednokrotnie zapomina, że żyje ona w społeczeństwie i dlatego jego tezę o absolutnej autonomii moralnej jednostki należy przyjąć wyłącznie jako konwencję literacką, jako swego rodzaju uproszczenie na początkowym etapie poszukiwań nowych rozwiązań.

Bronisław Wiśniowski

WIELKA LEKCJA ROZUMNEGO WSPÓŁCZUCIA

W czerwcu odwiedził nas The Shakespeare Memorial Theatre Company ze Stratfordu. Teatr ten, założony przed 78 laty, służy poezji Szekspira. Powstał z inicjatywy mieszkańca Stratfordu, Karola Edwarda Flowera; Flower ofiarował na rzecz teatru plac nad brzegiem rzeki Avon, gdzie upłynęło dzieciństwo poety. Zebrano składki, wybudowano piękny gmach. Lecz w roku 1925 wszystko spłonęło; wydarzyła się jedna z owych katastrof, licznych w życiu teatrów, podobna do tej, która pochłonęła Narodne Divadlo w Pradze, łódzki teatr w roku 1908, kilkakrotnie — warszawskie „Rozmaitości". Podobnie jednak jak w czeskiej Pradze, jak i u nas — pożar stanowił dla entuzjastów poezji dramatycznej tym silniejszy bodziec do przeciwstawienia się złemu losowi. W roku 1932 stanął w Stratfordzie jeden z najbardziej nowoczesnych budynków teatralnych; zebrano na ten cel ogromną sumę: pół miliona funtów! Najświetniejsi aktorzy zaangażowali się do zespołu.

Trzeba pamiętać, jakie znaczenie ma Szekspir w Anglii współczesnej. Przed kilkudziesięciu już laty jeden z pisarzy zadał studentom starego Uniwersytetu w Oxfordzie, zebranym na meetingu, pozornie dość dziwaczne pytanie: „Gdyby nasz kraj miał do wyboru utratę Indii albo spalenie pism Szekspira — co byście wybrali?". Odpowiedzieli ogromną większością głosów: „Pragnęlibyśmy ocalić Szekspira!". Obecny prezes Penclubu francuskiego, André Chamson, autor wspaniałej powieści *Studnia cudów*, powiedział pół żartem, że „Anglia dzisiejsza to kraj skupiający się dokoła tego ośrodka krystalizacyjnego, jakim jest Szekspir!". Ale nie zawsze tak było; jeśli opinia publiczna rozumie dziś i głęboko kocha wszystkie wartości, jakie zawiera dla kraju i dla świata szekspirowska poezja — zasługa w tym krytyków i aktorów, toczących od dwustu lat nieustanną i wspaniałą bitwę o chwałę twórcy *Hamleta*.

Teatr stratfordzki gra oczywiście — całego Szekspira. Z wielkiej ilości sztuk Szekspirowskich nie wybiera sobie „najwygodniejszych" czy najwdzięczniejszych utworów. Nie zaniedbuje niczego, co wyszło spod pióra twórcy *Otella*. Tym upodobniają się angielscy ludzie teatru do Francuzów, rozumiejących, jakim skarbem jest cały dorobek kultury narodowej. Tym różnią się od nas. My bowiem zapominamy o istnieniu wielu genialnych sztuk Słowackiego, wielu interesujących utworów Zabłockiego, Norwida, Świętochowskiego, Żeromskiego, Perzyńskiego. Gdy Teatr Młodej Warszawy wznowił *Odprawę* Kochanowskiego — zakrzyczano go. Gdy ambitny i pracujący w najcięższych warunkach teatr częstochowski zagrał, jedyny w Polsce, *Beatrix Cenci* Słowackiego i *Konfederatów barskich* Mickiewicza, nie poświęcono temu wysiłkowi należytej i należnej uwagi.

Możemy się więc pod tym względem uczyć od angielskich ludzi teatru. Przywieziony przez nich *Tytus Andronikus* jest utworem bardzo ryzykownym. Mniejsza już o to, że niektórzy

szekspirolodzy przypisują wielkiemu poecie częściowe tylko autorstwo tej tragedii. Gdyby jednak sprawa autorstwa nie podlegała najmniejszym nawet wątpliwościom — niejeden inscenizator mógłby się tu zawahać. Akcja *Tytusa* jest rozwichrzona, niekonsekwentna, niejasna; spiętrzone okropności nie potęgują, lecz raczej osłabiają wrażenie. Wyobraźnia autora nie liczy się z pewnymi podstawowymi prawami estetycznymi.

Inscenizator utworu w Stratfordzie — Peter Brook — i aktorzy tego teatru umieli jednak zbudować z takiego materiału jedno z najwspanialszych przedstawień. Umieli to zrobić, gdyż *Tytus* będąc dziełem na pewno niedoskonałym (i nieporównywalnym z innymi utworami Szekspirowskimi) — ma jednak w sobie zalążki wielkości. Sztuka tak krwawa i okrutna, pełna mordów i tortur, znęcania i najdzikszego odwetu, szaleństwa i zbrodni — stała się w ujęciu stratfordzkich aktorów — gorącą obroną ludzkości. „Dlaczego wystawiliście *Tytusa Andronikusa?*" — zapytano w Paryżu grającego rolę tytułową Laurence Oliviera. „Zrobiliśmy to dlatego, że naszym zdaniem *Tytus* jest lekcją współczucia, której potrzebuje współczesny świat."

Współczucia... Tak. Już na samym wstępie ceremoniał pogrzebowy żąda okrutnego zamordowania znajdującego się w niewoli pierworodnego syna królowej Gotów. Królowa prosi o łaskę; Tytus odmawia. Życie ludzkie zostaje poświęcone na zimno, ze świadomym zamysłem — nie w uniesieniu, nie w walce. Zostaje poświęcone wymogom zwyczaju i formy. W całej twórczości Szekspira powraca ów motyw odróżnienia mordu dokonanego z zimnym zamysłem i premedytacją — od tego, który spełniono w ogniu walki. Jeśli wolno snuć hipotezy, scena ta świadczyłaby więc za autorstwem Szekspira. Faktem jest, że apel królowej Gotów, Tamory, jest wołaniem o litość, o przełamanie okrutnego zwyczaju. Cały dalszy ciąg mordów i okrucieństw bierze początek w owym decydującym momencie. Jest ich następstwem, rosnącym jak lawina.

Przedstawienie stratfordzkie podkreśla to wyraźnie. Ceremoniał pogrzebu nie dla efektu teatralnego jest tutaj wprowadzony; strach człowieka skazanego na straszną śmierć, gniew i ból bezsilnej i skazanej tylko na błagania, na upokorzenia matki, nagłe uspokojenie i bohaterska postawa skazańca, gdy decyzja zapadła już nieodwołalnie — oto elementy, które unaoczniają nam głęboki sens tej sceny. Brak współczucia gubi świat — a najokrutniej mści się na tych, którzy do litości nie byli zdolni. Podeptanie uczuć macierzyńskich uderzy w sprawcę — okrutnym losem jego własnej córki i synów.

Przedstawienie usuwa na bok to wszystko, co w sztuce mogłoby osłabić czy zniweczyć owo wrażenie. Jest to przedstawienie niesłychanie „skondensowane" i „nasycone"; a przy tym jakże czyste i surowe, jak wolne od wszelkich efektów nie zmierzających do zasadniczego celu. Lawinia, córka Tytusa, okrutnie okaleczona i skrzywdzona, zdaje się spokojnie przyjmować swój los. Raz tylko wybucha cichym i niepohamowanym szlochem. Ów płacz, zagrany przez wielką aktorkę zespołu, Vivien Leigh, jest arcydziełem aktorskiego kunsztu: naturalny, a bez jednej łzy, przeszywający, a tak cichy, że ledwie, ledwie słyszalny!

Podziwu godny jest rytm przedstawienia podyktowany przez reżysera, Peter Brooka. Jest on także muzykiem i malarzem; ilustracja muzyczna i scenografia w tym spektaklu — to również dzieło tego artysty. Lecz gdybyśmy nawet nie wiedzieli o wszechstronnym uzdolnieniu Peter Brooka, domyślilibyśmy się tego z samego układu scen, kompozycji wrażeń, sposobu rozwiązywania sytuacji. Przedstawienie trwa dwie godziny i piętnaście minut, mimo trudności, jakie stwarza obca scena i inny system techniki. Szybkość akcji nie osłabia ani trochę jej wyrazistości. Tłum komparsów porusza się cudownie. Warto zwrócić uwagę jak wspaniałymi skokami, zdradzającymi panikę i drapieżnymi zarazem — rozpierzchają się statyści w ostatniej scenie, gdy wedle informacji autorskiej „lud rozbiega się w przestrachu" po śmierci Tytusa, Cesarza, Lawinii i Cesarzowej. Jakby zostali elektryzowani ładunkiem prądu! Podobnie świetne operowanie tłumem (nie dla celów kompozycji tylko wizualnej, z pełnym wykorzystaniem sztuki aktorskiej!) widziałem tylko w przedstawieniach Juliusza Osterwy.

Laurence Olivier jest wielkim aktorem tragicznym. Jego gra w głównej roli rozrasta się stopniowo, od marmurowej nieczułości scen początkowych po patetyczne odcięcie ręki i bolesne szaleństwo końcowe. Trudno nie zachwycać się grą Anthony Quayle'a jako Murzyna, gwałtownego aż do granic zwierzęcości. Nie podobna pominąć wznoszącą ręce wspaniałym gestem bólu i gniewu — królową Tamorę (Maxime Audley). Ale i małe rólki są świetne w tym widowisku: chciałbym tu wspomnieć, dla przykładu, Michaela Myrray'a, który z siłą zmiennych reakcji uczuciowych gra rolę przeznaczonego na śmierć Alarbusa! Trzeba tylko powiedzieć, że czerwone wstążki na sukni Lawinii, symbolizujące dokonane na niej okaleczenia — są jakimś nawrotem naiwnego typu teatru w tym nowoczesnym widowisku.

Przed dwoma laty — w sierpniu 1955 — wystawiono *Tytusa* na scenie stratfordzkiej. Od tej chwili przedstawienie odbywa po Anglii i świecie swój triumfalny objazd. Dobrze, że i do nas trafiło. Do naszej wrażliwości, do naszych serc, złaknionych prawdy, sprawiedliwości, rozumnego współczucia.

Wojciech Natanson

SPORY O METODĘ

Zagadnienie teorii literatury i pojmowania dzieła literackiego, rozwoju tej dyscypliny wiedzy, porusza Kurt Fachiner (*„Frankfurter Hefte"* nr 3, 1957). Nie znaczy to, że postuluje jakąś określoną metodę, ogranicza się do dość ogólnikowej relacji, krótkiego omówienia poglądów i metod.

Z założeń tej dyscypliny naukowej wysuwa Fachiner na czoło dwa. Pierwsze polega na ujmowaniu literatury jako cząstki całokształtu życia, nawiązującej zawsze do jakiejś społeczności w konkretnym momencie historycznym, drugie — na rozpatrywaniu utworu literackiego jako zjawiska odrębnego, rządzącego się własnymi prawami, odrzucanie metody oceniania go przy pomocy kategorii zaczerpniętych z innych dziedzin wiedzy, czy to socjologii, czy teologii, czy też historii sztuki.

Badanie literatury w jej rozwoju historycznym, w związkach przyczynowych i wzajemnym oddziaływaniu może przechodzić w ujęcie problemowe, rozszerzające i pogłębiające możliwości właściwego zrozumienia utworu.

Ze szkoły socjologa, Maxa Webera, wyprowadza Kurt Fachiner sugestie, które stały się punktem wyjścia osiągnięć Lukácsa — jego poglądu, że każde dzianie się w literaturze jest zawsze dzianiem się w społeczeństwie, że każdy utwór nawiązuje do określonej sytuacji społecznej, z której wyrasta. Każda z wymienionych metod wnosi niewątpliwie nowe aspekty do analizowanego utworu i jest rzeczą jasną, że im więcej będzie tych aspektów, tym pełniejsze będzie jego pojmowanie — twierdzi Fachiner. Niewątpliwie płodne założenia Lukácsa, pisze dalej, nie wystarczają, by sytuacją społeczno-historyczną Weimaru koło 1800 roku wytłumaczyć to wszystko, co mieści się w pojęciu klasyki Goethego.

Podejście do utworu literackiego jako kształtującego się zgodnie z jemu i tylko jemu właściwymi prawami wyklucza wszelkie kryteria inne, pozaliterackie. Stosowanie zaś tych kryteriów to prosta i nieunikniona droga tworzenia schematów — głoszą twórcy i zwolennicy tej metody.

Konkretny utwór to cel i droga jednocześnie.

Pierwsze próby metody wyszły z grupy Stefana George, przeciwstawiającej często utwór poetycki — literaturze. Poezja — to szczyt osiągnięć, bada się to, co jedyne, niepowtarzalne — twór geniuszu. Wymienia się tu Maxa Kommerella, który, wyszedłszy z grupy Georgego, następnie od niej odszedł. W książce pt. *Gedanken über Gedichte* zaznacza we wstępie, że to,

co pisze, to są znaki dla wtajemniczonych. Na miejsce scientyficznej rozprawy wkracza esej. Refleksje na temat utworu poetyckiego przeradzają się w poezję, obie dziedziny: krytyka i twórczość zlewają się w jedno. Prowadzi to do znanej skądinąd metody Heideggera, dla którego istnieją wyłącznie poeci tacy, jak: Hölderlin, Rilke, Trakl. Mit życia poety, wysunięty przez Georgego w walce z historyzmem — nie odgrywa u Heideggera roli. Istotny jest byt zamknięty w słowie, to znaczy tworzenie przez poetę bytu właśnie poprzez słowo. Stąd szereg dróg wiodących do analizy wyłącznie stylu (stylu poezji czy stylu prozy) jako właściwego przedmiotu i celu badań. Taka postawa charakteryzuje prace Fritza Martini (*Das Wagnis der Sprache*, 1954), Józefa Kunza (*Geschichte der deutschen Novelle*, 1953) i Emila Staigera, który tę analizę nazywa „sztuką interpretacji".

Dla niego istnieje wyłącznie całkowite zamknięcie się w dziele, odejście od metody historycznej, gdyż każdy utwór jako taki jest i tak uwarunkowany historycznie.

Na czoło wysuwa się nauka j ę z y k a; dla Staigera dźwięk, słowo, zdanie są podstawowymi elementami badania tego, co stanowi lirykę, epikę czy dramat.

Kunst der Interpretation Staigera (1955) — to szereg poszczególnych interpretacji. Daje tutaj autor teoretyczny wykład interpretacji, oparty na konkretnym przykładzie wiersza Mörikego. Przytoczona została korespondencja między Staigerem i Heideggerem, dotycząca tłumaczenia jednego słowa wiersza. Obok tych badań, ograniczających się do jednego utworu, wiersza, wyraźnie zaznacza się — twierdzi Fachiner — tendencja w kierunku przejścia od wnikliwych analiz poszczególnych do objęcia całokształtu epoki.

„Drążenie w głąb" poszczególnych utworów pociąga za sobą — mówi Fachiner — konieczność głębokiej wiedzy specjalistycznej. Coraz rzadsze są możliwości opanowania przez jednego profesora całokształtu tej wiedzy. Konieczna staje się coraz większa specjalizacja, konieczna współpraca wielu specjalistów, konieczne oparcie się na zdobyczach tej wiedzy znacznie silniejsze niż dotychczas.

Specjalizacja — niewątpliwie. „Drążenie w głąb" — na to zgadzają się wszyscy. Ale jak? Jaką metodą odsłonić to, co stanowi „specyfikę" utworu, wyraz postawy autora? Dyskusja na ten temat nie należy w żadnym razie ani do przebrzmiałych, ani do rozstrzygniętych. Ani w NRF, ani w NRD, ani gdziekolwiek indziej. Zagadnienie tego, co stanowi *Sinn* i tego, co stanowi *Form* — w ich wzajemnym powiązaniu — jest nadal aktualne. W numerze 11 „*Texte und Zeichen*" ukazał się artykuł Waltera Muschga pt. *Zerschwatzte Dichtung*. Tytuł, jak widać, jest wyrazem stosunku autora do określonych metod krytycznych.

W nauce o literaturze, twierdzi autor artykułu, pojawiła się terminologia, o jakiej się filologom XIX wieku nie śniło. Przed stu, przed pięćdziesięciu laty mówiło się o literaturze, o pisarzach złych i dobrych, o samej ich pracy, ich osobowości. Ich oddziaływanie — to była ich twórczość, ich osobowość. Krytyka literacka odgrywała rolę służebną, wyjaśniającą. Obecnie — twierdzi Muschg — między pisarzem a czytelnikiem stanęła olbrzymia literatura wtórna, dla której nie istnieje osobowość pisarza, jego teksty natomiast stały się punktem wyjścia zadufanej krytyki interpretatora. Czytelnika pozbawia się możliwości zrozumienia utworu, opętuje się go pięknymi parafrazami, które mają mu zaoszczędzić lektury oryginału. I jeśli jest to wyrazem głębokiej czci dla poety — mówi Muschg — to nie przestaje być przez to wyrazem niedowładu w dziedzinie krytyki. Jako dowód przytacza okoliczności towarzyszące pośmiertnej sławie Rilkego. Trzonem zainteresowania fanatycznej sekty wyznawców poety jest „ostatni" Rilke, autor kilku *Elegii Duinezyjskich* i *Sonetów do Orfeusza*, które, jak podaje bibliografia z r. 1951, były tłumaczone na angielski cztery czy pięć razy, a pełnych komentarzy książkowych o *Elegiach* jest 12, nie mówiąc o kilkudziesięciu artykułach. Te wiersze stały się punktem wyjścia czcicieli Rilkego, który, jak prorok i święty, dostąpił wniebowstąpienia, stał się zwiastunem dobrej nowiny, nieomal założycielem religii. Znikło tylko oblicze poety. Dla Dietera Bassermanna jest on tylko „przypadkowo" poetą. Rilke sprzed roku 1915 przestał istnieć, te zaś wiersze, które stały się

przedmiotem analizy, identyfikuje się z procesami życia, którego istota ulega przemianom zasadniczym poprzez akcent słowny. *Elegie Duinezyjskie* — to nie jest poezja w ogólnie przyjętym znaczeniu — to pogańskie wieszczenie „o tym, co jest".

Jeden z tytułów Bassermanna o Rilkem brzmi: *Na granicy niewypowiedzianego* (*Am Rande des Unsagbaren*, 1947) — stąd krok tylko jeden do tego, co głosi Heidegger o Hölderlinie i Traklu. Heidegger, któremu istotę człowieka wyznacza przerażenie rodzące się z zetknięcia z nicością, nie uznaje ód i elegii Hölderlina. Ujmuje twórczość „ostatniego" Hölderlina jako twórczość poety, który posiadł tajemnicę istoty tworzenia, albowiem poezja — to tworzenie bytu zamkniętego w słowie. Heidegger czyni z Hölderlina również proroka, nosiciela światła i prawdy nie zauważonej przez ogarniętych ślepotą „znawców" literatury. Nie trudno zauważyć — twierdzi Muschg — że Heidegger przypisuje Hölderlinowi prawdy, których wyznawcą jest sam w swoich pismach filozoficznych, analizuje wyłącznie utwory wyżej wymienione i analizuje je w ten sposób, jak gdyby poezja przed Hölderlinem nie istniała w ogóle, nie wyłączając Goethego. Hölderlin stoi w ciemnościach nocy nowożytnego świata, opuszczonego przez bogów, i przed brzaskiem dnia nowego.

W rozprawie o Georgu Traklu (*Georg Trakl — Eine Erörterung seines Gedichtes* — „*Merkur*" 1953, 226 ff.) polemizował z Heideggerem W. H. Rey. Heidegger operuje pojęciami: „od wewnątrz", „skok w sedno tajemnicy", „niewypowiedziane", wychodząc z tezy zasadniczej, że „istota wiersza poety pozostaje nie wypowiedziana". Liryka Trakla, twierdzi Muschg, to dla Heideggera materiał wyłącznie do wyrażania czci i uwielbienia. Materiał, który rodzi się ze świadomie splecionych fragmentów wierszy Trakla. Dla Heideggera nie istnieje ani jedność, ani jedyność wiersza, odkrywa zaś w Traklu to samo, co u Hölderlina. Również Trakl „żyje" w czystym bycie, śpiewak — uzdrowiciel chorego świata, tworzy z „radości duszy", wpatrzony w miniony raj i zapowiadający przyjście złotego dnia: koniec i objawienie Zachodu. Z właściwego oblicza Trakla nie ostało się nic — konkluduje autor artykułu.

Ton zaś, który charakteryzuje metodę Heideggera, to ton proroka w szacie wtajemniczonego, który czerpał z praźródła wiedzy i tę wiedzę głosi. Lubuje się w wieloznaczności, w tautologii, a „interpretacja kończy się na znaku zapytania". Ginie w tej interpretacji głęboko ukryta prawda życia, czyste, klarowne słowo. „W tej cieplarni pełnej papug — konkluduje autor artykułu — pragnie się odetchnąć świeżym powietrzem. Powietrzem filologii."

Dyskusja dotycząca metody krytycznej nabiera w tej chwili szczególnej wymowy nie tylko w NRF.

Pozostaje ona w związku z szeroką dyskusją wokół realizmu, z zagadnieniem oceny tzw. wartości trwałych w sztuce, z zagadnieniem roli sztuki i jej oddziaływania, z nową falą interpretacji starych, zdawałoby się przebrzmiałych, pojęć — *Sinn* i *Form*.

Barbara Rafałowska

RADZIECKI PRZEGLĄD LITERACKI

W radzieckiej prasie literackiej jeszcze do niedawna rozbrzmiewały echa III Plenum Związku Pisarzy. Z ciekawszych głosów na uwagę zasługuje tu opublikowany w „*Prawdzie*" w połowie czerwca artykuł K. Fiedina *Pisarz i życie* (było to właściwie przemówienie, wygłoszone na ogólnym zebraniu pisarzy moskiewskich, poświęconym omówieniu wyników III Plenum).

Zdaniem Fiedina, wzmożona po XX Zjeździe krytyka występujących w rzeczywistości radzieckiej wypaczeń i wynaturzeń, jakie po sobie pozostawił okres kultu Stalina — zrodziła konieczność pewnych rewizji i przemian. „Społeczny czynnik krytycyzmu — pisze Fiedin — wstąpił w literaturę. Zmienił się obiekt ataków. Na pierwszy plan wysunęły się rzeczy złe, bo-

lesne, wsteczne. Powiedziałbym jednak, że pole widzenia nie stało się rozleglejsze, ale na odwrót — raczej węższe, gdyż u pewnych pisarzy syntetyczny obraz niejako odsunął się, oddalił."

Fiedin wyraża przekonanie, że niektórym literatom szczegóły przesłoniły całość, że znacznie osłabła najbardziej wartościowa w pracy artysty zdolność do szeregowania, porównywania obserwowanych zjawisk. Z tego założenia wychodząc Fiedin doszedł do konkluzji, iż nagromadzenie przez pisarza tylko ciemnych barw (jak w *Rewizorze* Gogola) nie sprzyja syntezie literackiej. Dobór barw wyłącznie ponurych dla odmalowania i napiętnowania zjawisk, wobec których pisarz, jak np. Jaszyn w *Dźwigniach*, „osłupiał" — po pierwsze spowodował rozdźwięk między zamierzeniem a realizacją (zdaniem Fiedina, autor *Dźwigni* nie zamierzał wystąpić jako demaskator całego ustroju socjalistycznego), po drugie pozbawił pisarza umiejętności ustalania miejsca tych zjawisk w życiu.

Podobne zarzuty postawił Fiedin *(notabene* na III Plenum wobec grupy krytykowanych pisarzy moskiewskich zajął on raczej stanowisko pojednawcze) redaktorom almanachu *Litieraturnaja Moskwa*, którzy — jego zdaniem — nagromadzili w II ks. zbyt wiele utworów skrajnie krytycznych, pesymistycznych. Również i Fiedin, podobnie jak cała prasa radziecka a także pisarze zgromadzeni na partyjnym zebraniu organizacji moskiewskiej — ma skrytykowanym literatom za złe, iż na wszystkie zarzuty odpowiedzieli głuchym milczeniem. Przy okazji Fiedin w imieniu zespołu redakcyjnego czasopisma *„Nowyj Mir"* poparł złożone na plenum samokrytyczne oświadczenie naczelnego redaktora tego miesięcznika, Simonowa, który odżegnał się od wszystkich drukowanych w ub. r. na łamach *„Nowego Miru"* a tak ostro w ostatnich dyskusjach skrytykowanych utworów (*Nie samym tylko chlebem* Dudincewa, *Własne zdanie* Granina, *Siedem dni tygodnia* Kirsanowa).

Nie ma podstaw do przypuszczenia, aby na takich czy tym podobnych oświadczeniach krytyka tych autorów wyczerpała się; sprawy te będą jeszcze prawdopodobnie przez pewien czas wypływały. Podobnie zresztą i dyskusji o realizmie socjalistycznym nie można uważać za zamkniętą. Ostatnio, już po III Plenum, ukazało się na ten temat znów kilka artykułów polemicznych.

N. Pruckow *(Kilka zagadnień współczesnej krytyki literackiej, „Newa"*, nr 6/57) stawia historykom literatury i krytykom zarzut, że niekiedy „realizm socjalistyczny przedstawia się jako jakiś sekciarski kierunek literacki, oderwany od rosyjskiej sztuki klasycznej i od zagranicznego postępowego ruchu literackiego". Pruckow wychodzi z założenia, iż pomniejszanie znaczenia realizmu krytycznego i najlepszych jego arcydzieł w Rosji i w Europie, jednostronne ujmowanie jego rozwoju dziejowego przynosi szkodę właściwemu rozumieniu realizmu socjalistycznego. Z pasją polemizuje np. z wysuniętym w monografii o Pawlence twierdzeniem L. Lewina, że realizm socjalistyczny jest „jedyną metodą artystyczną, która daje pisarzowi możność nie tylko wnikania w głąb rzeczywistości, lecz także odsłaniania jej perspektyw rozwojowych". Zdaniem Pruckowa najlepsze dzieła realistów krytycznych także nie były pozbawione optymistycznego spojrzenia w przyszłość. Nie zgadza się Pruckow z tezą innego krytyka, W. Jermiłowa, że motorem wydarzeń w literaturze realizmu krytycznego były znajdujące się w ofensywie wrogie pięknu i szczęściu ludzkiemu siły negatywne.

Podobne piętno — zdaniem Pruckowa — wycisnął dogmatyzm na stosunku do tradycyj. Krytycy prawie zupełnie zaniedbali sprawę przeanalizowania więzi łączącej pisarzy współczesnych z tradycjami klasycznymi, poprzestając na studiowaniu „paralel" i „współbrzmień" — ironizuje autor omawianego artykułu. Wiele wypaczeń dogmatyzmu posiadają dotychczasowe badania nad genezą realizmu socjalistycznego i nad procesami przejściowymi w literaturze — po drodze od realizmu krytycznego do socjalistycznego. Zazwyczaj badacze biorą pod uwagę tylko pierwszy twór realizmu socjalistycznego — *Matkę* Gorkiego i na tej podstawie analizują wzajemny stosunek obu realizmów. Według Pruckowa „było by błędem wszystkie problemy dotyczące narodzin nowej metody wiązać z tym utworem. W kształtowaniu się realizmu socjalistycznego

Matka stanowi charakterystyczny dla pewnej fazy rozwojowej moment, odsłania tylko pojęcie realizmu socjalistycznego, ale bynajmniej nie wszystkie aspekty jego stosunku do realizmu krytycznego. Nawet Gorki w innych swoich utworach tę właśnie sprawę nowego realizmu rozwiązywał inaczej. Istnieli poza tym i inni pisarze, wzbogacający literaturę na swój własny sposób". Celem zrozumienia rozwojowej drogi realizmu socjalistycznego konieczne jest więc studiowanie *Matki* i w ogóle całej literackiej puścizny jej autora, ale także twórczości innych pisarzy, zwłaszcza z lat dwudziestych i trzydziestych.

Dotyczy to genezy i dziejów realizmu socjalistycznego jako pojęcia. Jeśli zaś chodzi o sprawę włączenia realizmu socjalistycznego do arsenału zasobów artystycznych u poszczególnych pisarzy, to procesy te miały najrozmaitszy przebieg i charakter, dokonywały się w różnych okresach. „Nie należy — ostrzega Pruckow — wszystkich wybitnych przejawów w literaturze radzieckiej, jej dominujących cech mechanicznie wciskać do kręgu »zasad gorkowskich«.

Sprawie tradycyj literackich poświęcił artykuł J. Elsberg (*W walce o artystyczną różnorodność i bogactwo realizmu*, „*Znamia*", nr 6/57), polemizując głównie z krytykami zagranicznymi (Niemcem Kornem, Węgrem Lukácsem). Szczegółowo Elsberg analizuje twórczość Szołochowa i związki istniejące między jej nowatorstwem a tradycjami Tołstoja i Gorkiego. Szołochow musiał przejść szkołę prozy Gorkiego. „Dopiero po Gorkim — pisze Elsberg — i dzięki niemu można z taką wyrazistością, z jaką udaje się to Szołochowowi, przekazywać wewnętrzne, często głęboko utajone, a więc tym cięższe do zniesienia, nieomal tragiczne napięcie wszystkich sił życiowych, jakie musi przeżyć Ardżanow (postać ze *Zoranego ugoru* — JS) i bohater *Doli człowieczej* (najnowsza nowela Szołochowa — JS). Napięcie to może zepchnąć człowieka na skraj zguby, ruiny, ale w przeważającej większości wypadków prosty człowiek u Szołochowa odnajduje dla siebie miejsce we wspólnej sprawie narodowej. Dzięki temu indywidualność postaci u Szołochowa rozwija się, rozkwita w sposób oryginalny, niepowtarzalny, po gorkowsku."

Problemem tym zajął się również A. Ninow na łamach „*Litieraturnej Gaziety*" (z 4/VI) w artykule *Gorki i zagadnienia realizmu socjalistycznego*. Uzasadniając konieczność jak najbardziej konkretnego ujmowania problemów realizmu socjalistycznego, Ninow widzi w krytyce dogmatycznych ujęć realizmu socjalistycznego kilka zasadniczych tendencji. „Wzmogły się — pisze — otwarte ataki na realizm socjalistyczny ze strony naszych wrogów. Uległy zaostrzeniu pełne sceptycyzmu wątpliwości ludzi chwiejnych. Nagromadziło się wiele uzasadnionych wątpliwości u naszych dociekliwych przyjaciół."

Ninow powtarza co prawda hipotetyczne stwierdzenie, że realizm socjalistyczny, w danym wypadku twórczość Gorkiego, z punktu widzenia historycznego jest wyższym stopniem w rozwoju literatury, „ale — dodaje — to bynajmniej nie znaczy, że znikną dla nas wzory przeszłości, których wartość artystyczna na zawsze pozostanie niedoścignionа". A próby takiego stosunku do tradycji podejmują niektórzy badacze, zwłaszcza ci, którzy uważają, że poprzednicy Gorkiego w dziele budowania klasycznych tradycji literatury rosyjskiej w porównaniu z nim byli „ograniczeni", zasklepieni w swojej epoce, że do Gorkiego „nie. dorośli". Ninow widzi w tym przejaw dogmatyzmu.

W literackiej prasie radzieckiej, prócz dyskusji zasadniczych, prócz sporów o kryteria, trwają dyskusje i spory o praktykę. Literatura sensacyjna, a więc powieść detektywistyczna, awanturnicza, ma już „swoją prasę". W numerze „*Litieraturnej Gaziety*" z 11/VI sprawom tym poświęciła redakcja całą kolumnę pod szumnym tytułem: *Należy wychowywać, zachęcać do bohaterstwa!* W. Drużynin w artykule *Potrzebna obrona* pisze o niezwykłej poczytności powieści sensacyjnych wśród młodzieży. Niemniej jednak ta dziedzina twórczości wymaga jeszcze obrony przed wieloma przeciwnikami. Przed wydawcami i redaktorami, którzy jeszcze do niedawna — cytuję Drużynina — „każdą zajmującą fabułę, zwłaszcza sensacyjną a cóż dopiero — broń Boże! — detektywistyczną, uważali za zło, za formalistyczne opętanie". Przed kryty-

kami, którzy coraz liczniej wychodzących powieści sensacyjnych po prostu nie zauważają, nie recenzują ich.

Brak pomocy ze strony krytyków literackich utrudnia walkę z najbardziej właśnie w tej dziedzinie beletrystyki rozplenioną sztampą, schematyzmem, ilustratywnością, z krzywdzącą twórców skłonnością wielu pisarzy i pedagogów do traktowania powieści tego typu po macoszemu. Obrona przed tymi wszystkimi prześladującymi powieść sensacyjną plagami potrzebna jest przede wszystkim dlatego, że — cytuję autora omawianego artykułu — „czytelnikowi na pewno sprzykrzył się już pewien typ powieściowego bohatera. Ma na sobie zazwyczaj mundur czekisty lub żołnierza ochrony pogranicza, twarz jego... — w tym miejscu muszę na chwilę przerwać... — twarzy, ściśle mówiąc, nie posiada... Mówi zaś ten bohater przeważnie językiem kiepskich gazetowych wstępniaków". Schematyczna bywa też postać wroga — szpiega lub dywersanta. Albo z woli autora lezie on wprost w ręce służby bezpieczeństwa, albo też — jak to ostatnio coraz częściej na stronicach sensacyjnych powieści się zdarza — bez żadnych poważnych trudności czy przeszkód przenika do ważnych obiektów. Takim schematycznym typem w powieściach sensacyjnych bywa także postać dobrodusznego naukowca, posiadającego w kasie ogniotrwałej nęcącą wroga tajemnicę. Sztampowa bywa zazwyczaj również postać agentki wroga — elegancko i modnie wystrojonej damy. Itd.

Oczywiście nie wszystkie powieści sensacyjne są takie sztampowe. Niemniej jednak — dochodzi do wniosku Drużynin — „jest rzeczą bezsporną, iż prymitywność i brak gustu przedostały się do beletrystyki awanturniczej". Drużynin jest przeświadczony, iż nastała pora, aby bliżej, surowiej — bez ulgowej taryfy wobec dogmatyzmu — i bardziej wyczerpująco omówić zagadnienie powieści awanturniczej, aby zanalizować problem właściwego jej romantyzmu. „Romantyzm ten — pisze Drużynin — zależnie od rodzaju utworu — jest składnikiem artystycznym w rzeczowym, logicznie ścisłym i pomysłowym splocie akcji powieści detektywistycznej, pobrzmiewa w pełnej męstwa liryce poszukiwań geologicznych czy wypraw morskich, uskrzydla śmiałe przewidywania beletrystyki fantastyczno-naukowej".

O wydobycie przez pisarzy całego romantycznego uroku codziennej pracy badaczy i wynalazków apeluje do autorów powieści popularno- i fantastyczno-naukowych J. Elsberg w artykule *Nieuzasadniona wyniosłość* („*Litieraturnaja Gazieta*" z 13/VI) — przy okazji omawiania kilku niedawno wydrukowanych opowiadań: *Ornamentu chazarskiego* J. Nagibina, *Pomyłki (Monologu profesora)* M. Gorbunowa i inn. Jego zdaniem, autorom tych utworów nie udało się w pełni oddać poezji pracy naukowo-badawczej, jak to np. przed kilku laty uczynił L. Leonow w *Rosyjskim lesie*, A. Szarow w powieści *Podróż trwa* czy H. Uspienska w *Naszym lecie*. Wymienione powieści stanowią pod tym względem chlubny wyjątek.

Z goryczą więc pisze Elsberg: „Nasza literatura dotychczas jeszcze nie pokazała wielu pełnych poezji kart twórczości naukowej i studiów ludzi radzieckich. A szczególną przykrość sprawia nam pisarz, gdy obojętnie przechodzi obok potencjalnych możliwości, tkwiących w poruszanych przezeń tematach, nasyconych wprost poetycznością".

Józef Spinc

„OBÓZ BARDZO ZWYCZAJNY"

Pierwsza fala literatury obozowej, pamiętamy, przyniosła dokumenty piekła. Miały one wymiary nieludzkie. W każdej relacji, w każdym zdaniu rozlegał się — czyż mógł się nie rozlegać? — krzyk człowieczeństwa i zgrzyt machiny tortur. To nie było do zniesienia. Tak jak nie było do przeżycia. Biedne, zwykłe, ludzkie środki wyrażania, słowo, styl, barwa, tonacja zdania, te wszystkie skłonności i sposoby literatury, stanęły wobec spraw, którym nie mogły podołać, wobec których były bezradne i bezcelowe. Literatura nie ma nic do powiedzenia o sprawach nieludzkich. Wszystko ma swoje granice. Elegancja zdania, piękno kompozycji, uroda metafory są tylko jeszcze jednym wyrzutem sumienia wtedy, kiedy dotykają prochów milionów pomordowanych. A więc bezużyteczność literatury? Cóż w tym dziwnego, jeśli nawet religie, przygotowane na każdą irracjonalność, straciły — gdyby wysłuchać do końca głosu sumienia — rację bytu. Gdzie znajdzie się Bóg, który by wziął na siebie tamte zbrodnie i tamtego szatana? Nic więc dziwnego, że pierwsza fala literatury obozowej rozbiła się o swoją własną niemoc, niemoc swoich konwencji. Słowa nie potrafią tak mordować, jak mordowano, słowa nie potrafią również tak kochać, jakby należało, aby do życia ocalać. Trzeba by dopiero stworzyć jakieś nowe, obszerne symbole i uogólnienia, w których zmieściłyby się te nieludzkie — na nasze wrażliwości — zbrodnie i cierpienia. Ze wszystkich dzieł wyrosłych na glebie cierpienia największą siłę wymowy, siłę arcydzieła ma *Kolonia karna* Kafki, dlatego właśnie, że powstała bez konfrontacji z nieludzką rzeczywistością, jako czysta wizja nieludzkich możliwości człowieka.

Po latach dziesięciu — trzynastu idąca ku nam właśnie druga fala literatury obozowej nie przynosi dokumentów piekła niemożliwości. Ta literatura obozowa powstająca obecnie nie stawia sobie za cel ukazania wszystkich możliwości zbrodni, a więc inteligencji i wynalazczości oprawcy. Ona mówi nam dzisiaj o tym, co może znieść człowiek, ukazuje granice wytrzymałości ludzkiej ofiary. Myślę konkretnie o dwóch świeżo wydanych we Francji książkach: Roberta Antêlme'a *L'espèce humaine* (niebawem zamieścimy szkic poświęcony specjalnie tej książce) oraz Micheline Maurel *Un camp très ordinaire*. Pierwsza jest zresztą wznowieniem (rozszerzonym) książki wydanej przed dziesięciu laty, a więc na pierwszej fali literatury obozowej. Wówczas przeszła niemal niezauważona, zbyt odbijała od typu dokumentu nieludzkiego.

Obóz bardzo zwyczajny Micheline Maurel — książka odznaczona właśnie *„Prix des critiques"* — to próba dotarcia środkami literatury do dolnej granicy nieszczęścia (skąd: „szczęśliwi są, którzy się męczą problemami metafizyki..."), a więc jednocześnie próba rozszerzenia granic literatury. Autorka, więzień obozu koncentracyjnego w Neubrandenburg, filii obozu w Ravensbrück, usuwa ze swego pola widzenia wszystko, co daje nieszczęściu wymiary niemożliwe do przeżycia i do zniesienia: komory gazowe, masowe za-

głady, tortury, doświadczenia, krematoria — ową nieludzką skalę zła. Ukazane przez nią nieszczęście było możliwe do przeżycia, zostało przeżyte. Głód, krańcowe wycieńczenie dało jej poznać biologiczne granice człowieka; bydlęce traktowanie, ustawiczny stan upośledzenia — granice moralne; ustawiczna obecność śmierci, świadomość własnej śmiertelności — granice nadziei... Micheline Maurel kondensuje swoją wizję obozu śmierci do tego, co jest możliwe do przeżycia — bicie, głód, wszy, tyfus, biegunka — i zamyka oczy na niemożliwość; patrzy z perspektywy życia, czyli z perspektywy możliwego do zniesienia nieszczęścia. To możliwe przywraca tamtemu piekłu wymiary ludzkie. Zwraca także wszystkie szanse literaturze. *Obóz bardzo zwyczajny* jest nie tylko dokumentem obozowym. Jest także dokumentem, czyli dziełem literatury.

Dla polskiego czytelnika książka Micheline Maurel ma dodatkowe wartości i dodatkowe propozycje wzruszenia. Autorka z ogromną sympatią mówi o towarzyszkach obozowych — Polkach, a jednej z nich, „Pani Irenie" (we francuskim tekście „pani"), poświęca rozdział *Marzec 1945*. Przepisuję trzy zdania: „Pani Ireno, ten rozdział poświęcam pani. Była pani, tak mi się zdaje, z Krakowa i miała numer nie większy niż 2 czy 3 tysiące. Była pani jedną z najstarszych więźniarek Ravensbrück i została »blokową« rewiru w Neubrandenburg". Micheline Maurel „Pani Irenie" zawdzięcza życie.

zb

SPÓR O KAFKĘ

Kafka ma legion komentatorów i jednego wydawcę. Symbole Kafki każdy krytyk wypełnia inną treścią, teksty są natomiast wyłączną domeną Maksa Broda, który dysponuje puścizną zmarłego pisarza. Jak wiadomo, Kafka pozostawił swoje rękopisy Brodowi z prośbą, by je spalił. Sam autor *Zamku* rzucił w ogień część swoich utworów, a Brod miał z jego woli dokonać dzieła zniszczenia.

Brod nie spełnił, rzecz jasna, ostatniego życzenia swojego przyjaciela. Dzięki temu ujrzały światło dzienne powieści *Ameryka*, *Proces* i *Zamek*, wiele nowel, *Dzienniki*, aforyzmy, listy — wszystko w wydawnictwie Fischera we Frankfurcie. Redakcja tekstów jest dziełem Broda, jedynie *Listy do Mileny* opracował Willi Haas, pochodzący jak i Kafka z Pragi. Pomimo wielkich zasług, których nikt zresztą nie kwestionuje, Broda system eksplikacji i redagowania Kafki już od dłuższego czasu wywołuje zastrzeżenia. Brod modeluje Kafkę na swoje podobieństwo. Od lat rysuje portret Kafki, który jest właściwie jego, Broda, autoportretem, podobizną mistyka, religijnego opętańca. W posłowiu do ostatniego wydania *Zamku* Brod tłumaczy ten utwór nawet jako wyraz sjonizmu. Przeciwko dziwactwom Broda wystąpił ostro świetny krytyk szwajcarski, Walter Muschg *(Tragische Literaturgeschichte)*, a także Fryderyk Beissner z Tybingi.

Gorzej jeszcze mają się rzeczy z tekstami Kafki, albowiem literacką schedą dysponuje tylko Brod. Edycja dzieł Kafki nastręcza na każdym kroku trudności, jako że autor *Procesu* pozostawił większość swoich utworów w stanie fragmentarycznym lub nie wykończonym.

„Kafkolodzy" poddają w wątpliwość trafność układu rozdziałów w powieściach Kafki, przede wszystkim zaś Beissner, który wręcz oświadczył: „nie ma dotychczas wiarygodnie wydanego tekstu Kafki". Ataki mnożą się, a najostrzejszy nastąpił niedawno od strony najmniej spodziewanej, a mianowicie z Belgii. Wszczął go flamandzki germanista z Gandawy, prof. Hermann Uyttersprot, autor niewielkiego studium *O strukturze „Procesu" i „Ameryki"* (Antwerpia 1957). O tej pracy rozpisała się cała prasa literacka Niemiec Zachodnich. Niektórzy historycy literatury niemieckiej, przede wszystkim zaś prof. Emrich, uważają książkę profesora gandawskiego za rewelacyjną.

Uyttersprot twierdzi, że wydany u Fischera *Proces* nie wytrzymuje, od strony redakcyjnej, krytyki. Zwalcza tezę Broda, jakoby Kafka był „chaotyczny", niejasny i „rozwichrzony", wątpliwości wynikają przeważnie z tego, że autor *Przemiany* z reguły nie wykańczał swoich dzieł (wedle Uyttersprota tylko jedną piątą część utworów Kafki można uznać za dokończoną) i to najprawdopodobniej było powodem niechęci pisarza do publikowania swoich prac.

W posłowiach do poszczególnych dzieł Kafki Brod przyznaje, że poczynił drobne stylistyczne i składniowe zmiany. „Ośmielił się — pisze o Brodzie Beissner — dotknąć syntaktycznej konstrukcji poetyckiego języka, który słusznie stawia niemczyznę Kafki obok niemczyzny J. P. Hebla i Kleista." Uyttersprot dowodzi bardzo przekonywająco, że Brod przemieszał rozdziały *Procesu*, a rozdział wstępny, z którym nie umiał sobie dać rady, wyłączył z powieści i dodał go w formie „uzupełnienia". Akcja *Procesu* toczy się w ciągu jednego roku i ma konsekwentną chronologię, dającą się wydedukować z poszczególnych rozdziałów, w których autor wspomina o porach roku, upływie konkretnych odcinków czasu itp. Według Broda Kafka nie zamierzał utworzyć logicznej całości o jednolitej akcji, stąd niejasności *Procesu*, Uyttersprot natomiast tak szereguje rozdziały powieści, że zyskuje ona zwartą, a co najmniej zrozumiałą konstrukcję. W każdym razie te epizody, które dzieją się zimą, nie sąsiadują — jak to jest w redakcji Broda — z epizodami, które toczą się latem. Zresztą sam Brod odczuwał, że w jego redakcji panuje nieporządek i w trzecim wydaniu *Procesu* zaznaczył w posłowiu, że rozdział piąty powinien być prawdopodobnie drugim.

Wywodom Uyttersprota przyznał rację znakomity germanista, prof. Staiger (Zurych), oraz prof. Wolfgang Kayser z Getyngi. Angielscy, francuscy i holenderscy badacze Kafki również przypisują duże znaczenie pracy Uyttersprotta. Proces przeciwko *Procesowi* trwa.

r

DÖBLIN

W szpitalu w Emmendingen (Zachodnie Niemcy) zmarł z końcem czerwca Alfred Döblin. Umarł po długoletniej chorobie, która go sparaliżowała i uczyniła niezdolnym do pracy, niemal całkiem zapomniany, on, głośny kiedyś autor *Berlin Alexanderplatz*.

W Niemieckiej Republice Federalnej nikt nie chciał Döblina czytać ani wydawać, jego ostatnia powieść *Hamlet czyli ostatnia noc dobiega kresu* wyszła w NRD. A przecież krytycy pisali o nim z najwyższym uznaniem, znakomity Fritz Martini w swoim tomie esejów *Das Wagnis der Sprache*, w którym zebrał literackie portrety dwudziestu czterech najwybitniejszych pisarzy niemieckich naszego stulecia, poświęcił mu entuzjastyczny szkic. Willy Haas pisał o Döblinie ni mniej ni więcej: „Döblin był jedną z czterech lub pięciu postaci, które, jak Marcel Proust, James Joyce, John dos Passos, Virginia Woolf, zapoczątkowały i stworzyły nową epikę".

Döblin, urodzony w 1878 roku w Szczecinie, wykonywał do roku 1933 dwa zawody: lekarza we wschodnich dzielnicach Berlina i pisarza. Na literackie wody wpłynął na falach ekspresjonizmu, który w Niemczech wydał niedobre malowidła i świetne powieści. Niebawem przyłączył się do radykalnospołecznych ugrupowań niemieckiej inteligencji i w roku 1910 założył czasopismo *„Sturm"*, gdzie publikował satyryczno-polityczne eseje. Potem wydał je w tomie pt. *Niemiecki bal maskowy*. *Czarna zasłona, Zamordowanie kaczeńca, Trzy skoki Wang-Lu, Wallenstein* i *Walka Wandzeka przeciwko turbinie parowej* — oto najciekawsze dzieła prozy jego wczesnego okresu. Döblin dał się poznać przede wszystkim jako eksperymentator epiki, wprowadzając do prozy montaż równoległych taśm fabularnych, którym posłużył się także John dos Passos.

Sławę przyniósł mu dopiero *Berlin Alexanderplatz*, historia Franza Biberkopfa, byłego robotnika, sutenera, który został skazany na cztery lata więzienia za zamordowanie w szale zazdrości swojej narzeczonej, prostytutki Idy. Po wyjściu z więzienia Biberkopf usiłuje zostać porządnym człowiekiem, ale ponosi klęskę w berlińskiej dżungli.

Książka ta jest niewątpliwie najwybitniejszą powieścią wielkiego miasta we współczesnej literaturze niemieckiej. Jej osobliwość wyraża się w radykalizmie treści, dotykającej odważnie ropiejącego wrzodu społecznego, i w formie. Jej kompozycja i styl objawiają estetyczną tezę Döblina: „Życie tworzy znakomitą poezję, dodawać tu sztukę jest przeważnie rzeczą zbędną. Bliskość powszedniości dyskredytuje powieść i robi z niej dla niektórych najpodrzędniejszy gatunek sztuki. Ale nie powinno to onieśmielać epika. Po-

winien on w ogóle wzgardzić sztuką... on stoi najbliżej żywego życia. Z mocy swego materiału, słowa. Zwyczajnie opisująca, narratywna mowa jest darem bożym, którego nie powinien dać sobie odebrać... Styl jest niczym innym jak młotem, który obrabia w sposób najbardziej rzeczowy przedmiot opisu. Już jest błędem, kiedy styl zostaje zauważony". Nie jest to mimo wszystko program naturalizmu. Powieść nie może zatrzymać się przy reprodukcji. Musi uzyskać taką intensywność wyrazu, by wrazić się w myśl i fantazję, gdyż tylko wtedy staje się dziełem sztuki.

W praktyce łączy Döblin w *Berlin Alexanderplatz* dwa odmienne żywioły: skrajny subiektywizm i obiektywny opis epicki. Narrator Döblin jest zawsze obecny obok swojego bohatera, którego postępowanie komentuje. Raz oddala się od niego, raz się przybliża. Na początku autor przedstawia się czytelnikowi, by już nie wypuścić z ręki nici narracji, towarzyszy Biberkopfowi z bliska, z daleka, czasami znika, by znów powrócić. Ta równoczesność obiektywizmu i subiektywizmu daje autorowi swobodę poruszania się, okazję do szybkiej zmiany formy i treści, możliwości montażu, przeskoków, dygresji, nieoczekiwanych skojarzeń. Jest to oczywiście niebezpieczna gra, która może doprowadzić nawet do rozbicia wszelkiej formy. Döblin odrzucił przy tym wybór i stylizację słowa, przejął bogactwo i prymitywizm codziennego języka, żargon ulicy. Budowę zdania oparł na najprostszych środkach gramatycznych, posłużył się dużymi skrótami słownymi i syntaktycznymi, przez co osiągnął niesamowite wprost tempo akcji. Prymitywizacja idzie tak daleko, że mowa przechodzi niekiedy w bełkot, krzyk, niesamowity odgłos wielkiego miasta, pełnego kontrastów i ludzkiego okrucieństwa.

W 1933 roku Döblin, uniknąwszy cudem aresztowania, uciekł z Niemiec do Francji, gdzie po kilku latach się naturalizował. W 1940 roku wyjechał do Ameryki, skąd powrócił w 1946 r. do Niemiec Zachodnich. W czasie wojny rozpoczął się w jego życiu okres mistycyzmu, Döblin przyjął katolicyzm (był pochodzenia żydowskiego) i oddał się w opiekę mitom. Jego ostatnia powieść *Hamlet* opisuje historię Edwarda Allisona, Anglika, który wyszedł z drugiej wojny światowej z amputowaną nogą i poszarpanymi nerwami. W rodzinie swojej znajduje Allison piekło i w końcu wstępuje do klasztoru w Belgii.

Ostatnie lata pisarza były czasem ciężkiej choroby, nędzy i rozgoryczenia.

rk

SPÓR O DOSTOJEWSKIEGO

W roku ubiegłym z okazji 75-lecia śmierci Dostojewskiego wyszła w wydawnictwie *„Sowietskij Pisatiel"* biograficzna powieść M. Nikitina *Tu przebywał Dostojewski* (o pobycie Dostojewskiego na zesłaniu w Siemipałatyńsku)— na ogół przyjęta przez krytyków przychylnie (szczególnie przez B. Brajninę na łamach *„Litieraturnej Gazety"*) lub z niewielkimi zastrzeżeniami (przez S. Makaszyna — *„Nowyj Mir"*).

2 czerwca, a więc w półtora roku po ukazaniu się książki Nikitina, *„Prawda"* ogłosiła ostrą jej recenzję pt. *Przeciwko kłamstwom o Dostojewskim* pióra autora dużej monografii o Dostojewskim, W. Jermiłowa. Jermiłow stawia Nikitinowi zarzut, że nie ustrzegł się w swojej powieści „idealizowania społeczno-politycznych poglądów Dostojewskiego, przemilczając względnie zafałszowując zajęte przezeń bezpośrednio (tj. nie w postaci przetworzonej literacko — *J. S.*) stanowisko polityczne, jego postawę negacji wobec rewolucji, wobec ideałów demokratycznych, nie ustrzegł się zamazywania toczącej się w myślach i sercu pisarza walki reakcyjności z postępem...". — jednym słowem — wg Jermiłowa — Nikitin idealizuje w Dostojewskim właśnie to, co stanowi jego najsłabszą stronę.

Jest rzeczą wiadomą i bezsporną — wywodzi Jermiłow — że pobyt na zesłaniu w Siemipałatyńsku nastąpił po 4-letniej katordze, gdzie Dostojewski przeżył ostry kryzys światopoglądowy, o czym świadczy *Martwy dom*. W opisywanym przez Nikitina okresie pisarz dokonywał dalszej rewizji poglądów, za które został skazany. Nie wiadomo — pisze Jermiłow — skąd wziął Nikitin treść bardzo rewolucyjnych, przeciwrządowych rozmyślań siemipałatyńskiego zesłańca. Widocznie — snuje przypuszczenia Jermiłow — Nikitina wpro-

wadził w błąd ton niektórych rozważań Fomy Opiskina, bohatera *Sioła Stiepanczykowa*, któremu, być może, przypisuje jakieś zaszyfrowane, tajne znaczenie rewolucyjne. „Jest to — pisze ironicznie Jermiłow — niewątpliwie »nowatorskie« odkrycie w całej światowej literaturze o Dostojewskim. Dotychczas nikt jeszcze nie zdobył się na to, by Dostojewskiego, po odbyciu przezeń katorgi — przedstawić jako uświadomionego rewolucyjnego demokratę."

Jermiłowa oburza fakt, że Nikitin zmusił bohatera swojej opowieści do tego, by przez cały czas wygłaszał myśli krańcowo rewolucyjne i to bardzo nudnym, podręcznikowym językiem. Jeszcze jeden — nas specjalnie interesujący — szczegół. W opowieści Nikitina Dostojewski mówiąc o powstaniu styczniowym i w ogóle o polskich powstaniach narodowych — potępia polskich przywódców za to, że... w walce przeciw caratowi nie oparli się na rewolucyjnych elementach ludu! Jermiłowowi wydają się nieprawdopodobne takie rozważania u zwolennika i późniejszego głosiciela chrześcijańskiej pokory wobec caratu. Podobnie nie daje wiary temu, że Dostojewski miał pochwalać „paryską czerń" w okresie Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

Zdaniem Jermiłowa, Nikitin poszedł za daleko przypisując Dostojewskiemu postawę buntowniczą wobec chrześcijańskiego nakazu łagodności i pokory. Ba! Nikitin uporczywie obstaje przy tym, że wielki pisarz wyznawał poglądy rewolucyjno-demokratyczne, nieomal że... marksistowskie. „Wszystko to — woła autor artykułu w *Prawdzie*" — jest niesłychanym fałszem!"

Jermiłow dochodzi do konkluzji, że Dostojewski z opowieści Nikitina jest tworem wyobraźni jej autora.

J. S.

WYWIAD Z DYR. ZATORSKĄ

„Życie Warszawy" z dn. 15 czerwca 1957 zamieściło wywiad Zbigniewa Wasilewskiego z dyrektorem Departamentu Wydawnictw Urzędu Wydawnictw, Przemysłu Graficznego i Księgarstwa przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Wywiad ten, dotyczący ważnych zagadnień, a niesłusznie przemilczany przez całą niemal prasę polską, zasługuje na uwagę. Chciałbym zwrócić uwagę na kilka punktów.

1. Zmniejszenie planów wydawniczych na rok 1957, a szczególnie na rok 1958, uważa dyr. Zatorska za konieczność nieuniknioną. Różni się więc zasadniczo od wszystkich naszych publicystów i całej niemal prasy. Dyrektor Departamentu Wydawnictw powiedziała mianowicie: „Problemem, od którego zaczyna się dopiero cały splot trudności, jest k o n i e c z n o ś ć p o w a ż n e g o z m n i e j s z e n i a p l a n ó w w y d a w n i c z y c h n a r o k 1958 (podkreślenie moje — *W.N.*). Radykalne obcięcie planu tegorocznego w trakcie zaawansowanych prac redakcyjnych i drukarskich spowodowałoby ogromne komplikacje w działalności wydawnictw, drukarń i wszystkich instytucji pokrewnych, nie mówiąc już o nieodwracalnych stratach w dziedzinie literatury i nauki, które nagle musiałyby zrezygnować z publikacji wielu pozycji gotowych do druku. Dlatego zdecydowaliśmy się na drobne tylko ograniczenie produkcji tegorocznej, a przerzucenie głównego ciężaru n i e p r z y j e m n e j, l e c z k o n i e c z n e j operacji dopiero na rok 1958" (podkreślenie moje — *W.N.*).

Dyr. Zatorska jakby usprawiedliwiała nie tyle obcięcie planów, ile właśnie o d ł o ż e n i e t e j „o p e r a c j i" n a r o k p r z y s z ł y! Motywem głównym zdają się być przy tym dla niej kłopoty redakcji i drukarni („oraz instytucji pokrewnych"), a na dalszym dopiero miejscu „nieodwracalne straty literatury i nauki" i to nie tyle polegające na zahamowaniu ruchu wydawniczego i czytelnictwa, ile na „zrezygnowaniu z publikacji gotowych do druku". Dziwne, typowo biurokratyczne stanowisko! Uderza przy tym eufemizm zawarty w słowach o „nieprzyjemnej" operacji — podczas gdy prasa używała zgoła innych, dużo dosadniejszych określeń (np. „rujnujące oszczędności" — tytuł sławnego artykułu Bogdana Gotowskiego w *„Nowej Kulturze"*). A jeśli chodzi o eufemizmy — przytoczone w prasie cyfry wykazują, że już w roku bieżącym obcięcie planów wydawniczych wcale nie było tylko „drobnym ograniczeniem produkcji"!

Jedynym argumentem, który dyr. Za-

torska przytacza w obronie „koniecznej“ rzekomo „redukcji planów“ — jest remanent książkowy. Otóż cyfry przytoczone przez takiego fachowca, jak dyr. Bromberg, bynajmniej nie dowodzą, by nasze remanenty książkowe w dziedzinie literatury pięknej i naukowej były większe niż gdziekolwiek indziej (w składach zalega tylko literatura propagandowa z lat stalinowskich — ale za to chyba kultura polska nie może płacić rachunku).

Dyr. Zatorska nie zajmuje się też wcale środkami, jakie konkretnie przytaczano w prasie celem zmniejszenia remanentów i lepszego rozprowadzania książki: a) rozumniejszej polityki cen książkowych (obecnie książki najmniej artystycznie wartościowe — mają ceny najniższe, a ponadto nagłe podrożenie cen wielu wydawnictw miało charakter nieprzemyślany i szokujący), b) lepszej organizacji księgarstwa, c) przywrócenia kredytów dla bibliotek, bezmyślnie i skandalicznie obciętych właśnie w momencie dla książki najtrudniejszym, d) zdobycia funduszów na cele mecenatu kulturalnego przez przyjęcie projektu CRZZ w sprawie nałożenia specjalnej opłaty na konsumentów wódki, e) sprawniejszej organizacji propagandy (nb. właśnie w momencie dla książki trudnym likwiduje się pismo poświęcone specjalnie krytyce: *„Nowiny Literackie i Wydawnicze“*). O tych wszystkich sprawach w wywiadzie głucho. Zastępuje je ton fatalizmu i mówienia o „konieczności“.

2. W pewnym ustępie swego wywiadu mówi dyr. Zatorska: „Nie będzie biedy, jeśli zamiast w grudniu 1957 część książek zostanie sprzedana np. w połowie roku 1958“. Uważny czytelnik doznaje tu zdziwienia. Przecież wiemy, że dotychczas w naszym handlu księgarskim obowiązywał sławetny, tylokrotnie piętnowany przepis o 6-miesięcznej „rotacji“ (książka musi być sprzedana w tym krótkim okresie, bodaj że najkrótszym na świecie, np. we Francji trwa on kilkakrotnie dłużej). Czyżby więc zdanie o możliwości sprzedania „w połowie roku 1958“ dowodziło, że przepis o krótkotrwałej rotacji został już uchylony? Jeśli tak, trzeba to chyba uwzględnić przy ustalaniu planu — gdyż zwycięstwo zdrowego rozsądku i przyzwoitości umożliwi w pewnym stopniu odwrócenie owej „elementarnej klęski“ redukcji planów. W przeciwnym razie nie rozumiem, co znaczy owo zdanie. I dlaczego nikt w sprawie owej nieszczęsnej rotacji nie podejmuje walki? O ile wiem, inne dziedziny handlu wywalczyły już sobie przedłużenie rotacji (np. „Cepelia“).

3. „Na pewno można będzie przede wszystkim poczynić oszczędności we wznowieniach klasyków, którymi rynek jest już dość nasycony“ — mówi dyr. Zatorska. Znów tego nie pojmuję. Przecież czytaliśmy oświadczenie księgarzy śląskich, stwierdzające, że brak na rynku dzieł Mickiewicza! Jeśli brak twórcy *Pana Tadeusza* — czyż można mówić o „nasyceniu“ w tym względzie? O ile wiem, na nadmiar Sienkiewicza, Prusa i Słowackiego także się nikt nie skarży. Przeciwnie! A cóż dopiero mówić o niedokończonej edycji Fredry i o Wyspiańskim, którego mamy tylko w małym fragmencie (4 opublikowane dramaty oraz maleńki tomik liryki).

4. Dyr. Zatorska wylicza wśród wznowień niezbyt potrzebnych — utwory Włodzimierza Perzyńskiego. Wymienia je jednym tchem — razem z Jeske Choińskim, Hajotą i Miłaszewską. Dobrze, że nie z Zarzycką. Na szczęście ukazały się już piękne nowele Perzyńskiego; kto wie, czy nie padłyby ofiarą takiego zadziwiającego ostracyzmu. A czyż stałe powodzenie *Szczęście Frania, Lekkomyślnej siostry* i *Aszantki* nie dowodzi, że także jako komediopisarz — autor ten jest potrzebny i żywy? W tym właśnie zestawieniu dziwnie brzmi *passus* wywiadu dotyczący tzw. „polskiej szmiry“. „Miał rację Koźniewski — stwierdza dyr. Zatorska — wołając o rozwój własnej, nowej literatury rozrywkowej i sensacyjnej, w ogóle »lżejszej«, opartej na problematyce życia współczesnego, ilustrującej i komentującej aktualne sytuacje i konflikty.“ Lżejszej od czego? I czy to dobrze „komentować“ i „ilustrować“ sytuacje i konflikty przy pomocy szmiry (choćby polskiej)?

A jeśli chodzi o powodzenie, jednym z najpopularniejszych i najszybciej sprzedawanych nowych wydawnictw jest — mimo wysokiej ceny! — *Świat aktorski moich czasów* Grzymały-Siedleckiego. Więc może nie potrzeba nam tak bardzo „szmiry“ — polskiej czy obcej?

W. N.

„DZIADY" SUBWENCJONUJĄ „JIMA I JILLA"

Dyrektor Urbański z warszawskiej „Estrady" udzielił wywiadu przedstawicielowi *„Życia Warszawy"*; rozmowa na ten temat ukazała się 12 lipca (nr 164). Według informacji, zawartych w owym wywiadzie — „teatr »Komedia« na Żoliborzu nie dawał dochodu", tak że „Estrada" „rozstaje się z nim bez specjalnego żalu". Wyłączenie tego teatru spod zarządu swej instytucji uznał nawet dyr. Urbański za „ulgę". Oczywiście — finansową!

Jakież to arcydzieła wystawiał teatr „Komedia" na Żoliborzu, że uważano za stosowne subwencjonować go? Odpowiedź znajdziemy w wykazach repertuarowych! Grano tam szmirowatą komedyjkę muzyczną, wystawioną w celach czysto zarobkowych — *Jima i Jilla* (kosztującą mnóstwo dewiz, podobnie jak następna premiera: *Całuj mnie, Kasiu!*).

W tym samym czasie inscenizacje: *Dziadów* Mickiewiczowskich w Teatrze Polskim i *Przepióreczki* w Teatrze Ludowym — przyniosły olbrzymie dochody. Prosty stąd wniosek: *Dziady* i *Przepióreczka* subwencjonują u nas *Jima i Jilla*...

W. N.

NIE PO BIZANTYŃSKU

W *„Tygodniku Powszechnym"* opublikowano wezwanie do rajców podwawelskiego grodu, aby przyznali nagrodę literacką Krakowa Tadeuszowi Peiperowi. Jest to wewnętrzna sprawa Krakowa i nic nam do niej. Nagrodzenie Peipera przez rajców przyniesie, oczywiście, zaszczyt owym rajcom, ale sprawa Peipera to coś więcej niż rajcowski honor. Peiper to trwający do dzisiaj ferment naszej myśli artystycznej, to tradycja awangardy poetyckiej. Sprawa Peipera nie ogranicza się więc do orderu czy czeku bankowego. Istnieje w Krakowie instytucja, która ma i możliwości, i obowiązek, myślimy, rozwiązać kompleks Peipera. Poważnie, nie po bizantyńsku. Tą instytucją jest Wydawnictwo Literackie. W kraju, gdzie niemal każdy poeta dochrapał się „Wierszy wybranych", Tadeusz Peiper akurat nie powinien być wyjątkiem przeznaczonym na zapomnienie. W kraju niezbyt zasobnym w myśl krytyczną teoretyczne prace Peipera mają jeszcze do odegrania swoją rolę. A więc, Krakowie, będzie wstyd, jak cię ubiegnie Warszawa, bo podobno...

b

Do Redaktora naczelnego „Twórczości"!

W numerze 5 „*Twórczości*" ukazał się artykuł Wojciecha Natansona *O polityce wydawniczej*, w którym przedstawia on między innymi okoliczności związane z wydawaniem polskiego przekładu książki Françoise Sagan *Witaj smutku*.

W swoim artykule pan Natanson stwierdza między innymi: „Czy było naprawdę rzeczą tak bardzo pilną, by Wydawnictwo „Iskry" pospiesznie zdobywało prawo autorskie na te książki, płacąc za nie sutymi dewizami zagranicznymi?".

W związku z tym stwierdzeniem pana Natansona wyjaśniamy, że:

a) Tłumaczenie polskie „Saganki" ukazało się w przeszło rok po wydaniu francuskim. Jeśli dodamy, że książka ta ma wszystkiego 5 arkuszy, trudno mówić tutaj o pośpiechu.

b) Honoraria przekazane autorce we frankach francuskich za cytowaną książkę wyniosły 114.140 franków (równowartość 305 dolarów amerykańskich). Dla orientacji podajemy, że jest to niewiele więcej niż powrotny bilet lotniczy do Paryża, a w skali porównawczej honorariów wypłacanych autorom zagranicznym jest to honorarium niezwykle niskie. I wydanie tej książki przyniosło Wydawnictwu zysk ponad 25.000 zł, II wydanie — ponad 110.000 zł.

Państwowe Wydawnictwo
„Iskry"
(—) podpis nieczytelny

List Wydawnictwa „Iskry" wyjaśnia część spraw związanych z publikacją „Saganki". Lecz nie wszystkie. Odpowiedź ta nie porusza na przykład p r o b l e m u c e n y, jaką wyznaczono polskiemu przekładowi tej książki. W stosunku do innych publikacji tej samej objętości i o tym samym (czasem nawet większym!) nakładzie, cena „*Witaj smutku!*" była bardzo niska. Powszechnie to stwierdzono, wielokrotnie o tym pisano. Bo — jedno z dwojga. Albo inne publikacje — oryginalne czy tłumaczone — były wyceniane za wysoko, albo też cena na „Sagankę" została przesadnie obniżona.

Trudno się zgodzić z argumentem, że roczny okres od wydania francuskiego do polskiej edycji „Saganki" nie świadczy wcale o pośpiechu. Znamy wszyscy bardzo długie „okresy produkcyjne" książek, spowodowane różnymi względami, technicznymi i edytorskimi. Znamy książki, które czekały na wydanie 3 a nawet 4 lata od chwili akceptacji. Znamy także i takie, które do dziś nie doczekały się u nas druku, choć są najwybitniejszymi dziełami współczesnej literatury światowej. W tych warunkach obowiązkiem krytyka jest rozważenie, czy trzeba koniecznie wydawać m a s o w o Sagankę — p r z e d takimi utworami, jak np. *L'Etranger* Camusa, *Salavin'owie* Duhamela, *Doktor Faustus* Manna, znaczna ilość utworów Hemingway'a, Faulknera i Steinbecka, nie mówiąc już o reedycji Prousta — jak słychać, wstrzymanej ze względów „oszczędnościowych" (czy A. Huxley'a lub

A. Gide'a). Dyskusja na te tematy wydaje się wskazana.

Warto dyskutować, tym bardziej że Wydawnictwo „Iskry" ma charakter młodzieżowy. Jak wiadomo, książki dla młodzieży cieszą się u nas ogromnym powodzeniem, są rozchwytywane. Mamy duże zaległości nawet w stosunku do pisarzy o tak światowym znaczeniu, jak Juliusz Verne, a z naszych pisarzy np. Kaczkowski czy K. M. Górski (zapomniane małe arcydzieło: *Bibliofil!*). Czy właśnie tego typu wydawnictwo, jak „Iskry", musiało ratować swe finanse publikacją wcale nie młodzieżowej książki panny Sagan — to chyba sprawa do rozważenia. I nie należy tu ograniczać dyskusji! Warto przeczytać, co pisał ostatnio np. Cocteau na temat rozdmuchiwania wypadku „Saganki" przez propagandę wydawcy we Francji. Widocznie ów wydawca czuje, że sława ta może być równie krótkotrwała, jak ta, którą się przed laty kilkunastu cieszył — na przykład Dekobra.

Wreszcie sprawa propagandy. Jak wspomniałem w moim artykule, na pierwszych stronach najpoczytniejszych naszych dzienników ukazały się wiadomości, że księgarnie zaczną niebawem sprzedawać „Saganke". To bardzo pomysłowe, czemuż jednak takiego sposobu sygnalizowania nie zaznał ani Tomasz Mann, ani Stendhal, ani Martin du Gard, ani Sartre, ani Giraudoux, ani Prus, Żeromski, Sienkiewicz, ani Parandowski, Dąbrowska, Szaniawski, Iwaszkiewicz, Staff? Ogólnie mówiąc, postępowanie niektórych wydawnictw zdaje się czasami przypominać rozczulające zachowanie się dzieci, które tak się najadły cukierków i lodów, że nie znajdują już miejsca na zupę, jarzyny i mięso...

Wojciech Natanson

P. S. Już po napisaniu tej odpowiedzi przeczytałem w lubelskiej *„Kamenie"* z 16.VI.1957 artykuł Stefana Wolskiego *O dziwnych losach książki w Polsce*. W artykule tym znalazł się passus następujący: „Ministerstwo podaje jako przykład, że samowolne zwiększenie nakładu *Witaj smutku* Sagan przez Wydawnictwo „Iskry" położyło na obie łopatki plan dewizowy Centralnego Urzędu Wydawnictw, uniemożliwiając wydanie innych zamierzonych tytułów autorów zagranicznych".

Nie bardzo to wszystko rozumiem... Jak owo rzekome oświadczenie Ministerstwa pogodzić z listem „Iskier"?

W. N.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Bliziński Józef — *Pan Damazy*. Wydanie trzecie, zmienione. Opracowała Janina Garbaczowska. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1956; str. LVII, 1 nl, 228, 2 nl.

Bogusławski Wojciech — *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale*. Tekst według autoryzowanego odpisu z r. 1796. Przygotował Mieczysław Rulikowski. Wstęp, przypisy i odmiany tekstu opracowali: Stanisław Dąbrowski i Stefan Straus. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1956, wydanie I; str. CI, 1 nl, 177, 1 nl.

Sęp Szarzyński Mikołaj — *Rytmy abo wiersze polskie*. Opracowała i wstępem opatrzyła Jadwiga Sokołowska. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 104.

Sienkiewicz Henryk — *Bez dogmatu*. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 431, 1 nl.

— *Rodzina Połanieckich*. Tom I, II i III. Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; tom I/II str. 491, 1 nl; tom III str. 350, 2 nl.

Słowacki Juliusz — *DZIEŁA WSZYSTKIE*. Pod redakcją Juliusza Kleinera. Tom X. Wydanie II. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1957, str. 523, 1 nl.

Witkiewicz Stanisław Ignacy — *Nienasycenie*. Powieść. Część pierwsza. *Przebudzenie*. Część druga. *Obłęd*. Wstęp Andrzeja Stawara. Okładkę i stronę tytułową projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie nowe; część I str. 300, 4 nl; część II str. 354, 2 nl.

Żeleński Tadeusz (Boy) — *PISMA*. Seria pierwsza. Tom VII. *Marysieńka Sobieska*. Tom opracował Henryk Markiewicz. Wstępem i przypisami opatrzył Władysław Czapliński. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, wydanie I; str. 495, 5 nl.

Klasycy literatury obcej

Błok Aleksander — *Poezje*. Opracował i wstępem opatrzył Seweryn Pollak. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 290, 2 nl.

Byliny. Przełożył Tadeusz Mongird. Wstępem poprzedził Samuel Fiszman. Redagowała i przypisami opatrzyła Egga Dębnicka. Opracował graficznie Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 164, 2 nl.

Daudet Alfons — *Okruszek*. Przełożył Roman Kołoniecki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 319, 5 nl.

Defoe Daniel — *Przypadki Robinsona Kruzoe*. Wydanie pod redakcją Jana Kotta. Tom I przełożył Józef Birkenmajer. Anonimowy przekład tomu II z XIX w. opracował Grzegorz Sinko. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 671, 1 nl.

Dostojewski Fiodor — *Wspomnienia z romu umarłych*. Powieść. Tłumaczył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. (Z pism F. Dostojewskiego. Pod redakcją Pawła Hertza). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 297, 3 nl.

Galsworthy John — *KONIEC ROZDZIAŁU*. Tom I. *Dziewczyna czeka*. Tom II. *Kwiat na pustyni*. Tom III. *Za rzeką*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I str. 331, 1 nl; tom II str. 254, 2 nl; tom III str. 298, 2 nl.

Gorki Maksym — PISMA. Tom 11. *Życie Klima Samgina. (Czterdzieści lat)*. Część I. Tłumaczył Artur Sandauer. Okładkę i obwolutę projektował Aleksan-

der Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 562, 2 nl.

Hašek Jarosław *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej.* Przełożył Paweł Hulka-Laskowski. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; tom I/II str. 545, 3 nl; tom III/IV str. 382, 4 nl.

Hazlitt Wiliam — *Eseje wybrane.* Tłumaczył i posłowiem opatrzył Henryk Krzeczkowski. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Przypisy opracowała Anna Staniewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 361, 3 nl.

Stendhal (Henri Beyle) — *Armancja.* Przełożył Roman Kołoniecki. Posłowiem opatrzył Maciej Żurowski. Przypisy R. Kołonieckiego. Rysunek na okładce Ewy Frysztak-Lubelskiej. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 283, 1 nl.

— *Czerwone i czarne.* Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). Przypisy Ewy Maszewskiej. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 643, 5 nl.

Tołstoj Lew — *Dzieła.* Tom XI. *Utwory dramatyczne.* Tłumaczył Jerzy Pomianowski. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 450, 2 nl.

— *DZIEŁA.* Tom XII. *Opowieści i opowiadania.* Tłumaczyli: Wacław Rogowicz, Jadwiga Dmochowska, Kazimierz Truchanowski. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 404, 4 nl.

Tołstoj Lew — *DZIEŁA.* Tom XIV. *Opowieści i opowiadania.* Tłumaczyli: Grzegorz Timofiejew, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Jadwiga Dmochowska, Jerzy Jędrzejewicz. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 461, 3 nl.

Turgeniew Iwan — *Ojcowie i dzieci.* Przełożyła Joanna Guze. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 251, 5 nl.

Poezja, dramat

Bratny Roman — *Wiersze wybrane.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 112.

Dąbrowska Maria — *DRAMATY. Geniusz sierocy. Stanisław i Bogumił.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 271, 1 nl.

Drozdowski Bohdan — *Moja Polska.* Okładkę projektował Marek Rudnicki, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 83, 1 nl.

Elektorowicz Leszek — *Świat niestworzony.* Okładkę i kartę tytułową projektował Witold Damasiewicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1957; str. 71, 1 nl.

Giraudoux Jean — *TEATR. Improwizacja paryska — Amfitrion 38 — Wojny trojańskiej nie będzie — Przyczynek do podróży Cooka — Elektra-Ondyna — Wariatka z Chaillot.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 718, 2 nl.

Harasymowicz Jerzy — *Powrót do kraju łagodności.* Okładkę i kartę tytułową projektowali: Janusz Gawłowski i Jacek Gaj. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 40, 4 nl.

Kern Ludwik Jerzy — *Wiersze i wierszyki.* Książkę ilustrował Marian Eile. Okładkę projektował Marian Eile. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 140, 4 nl.

Międzyrzecki Artur — *Wiersze wybrane.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytu Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 222, 2 nl.

Ważyk Adam — *Wiersze i poematy.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 171, 3 nl.

Proza poetycka

Iłłakowiczówna Kazimiera — *Z rozbitego fotoplastikonu.* Okładkę, stronę tytułową i inicjały projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 77, 3 nl.

Proza

Brandys Kazimierz — *Miasto niepokonane.* Okładkę projektował Czesław Bieniek. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 258, 6 nl.

Bratny Roman — *KOLUMBOWIE ROCZNIK 20.* Tom I. *Śmierć po raz pierwszy.* Tom II. *Śmierć po raz drugi.* Tom III. *Życie.* Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I str. 273, 3 nl; tom II str. 286, 2 nl; tom III str. 248, 2 nl.

Böll Henryk — *Chleb najwcześniejszych lat.* Przełożyła Kazimiera Iłłakowiczówna. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 141, 3 nl.

Camus Albert — *Dżuma.* Przełożyła Joanna Guze. Okładkę projektowała Ewa

Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 302, 6 nl.

Curwood James Oliver — *Najdziksze serca*. Przełożył Jerzy Marlicz. Okładkę projektował Waldemar Świerzy. Ilustrował Andrzej Jurkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 165, 3 nl.

Fiedler Arkady — *Orinoko*. Okładkę projektował Janusz Grabiański. Ilustracje Stanisława Rozwadowskiego. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 418, 2 nl.

Gjellerup Karol — *Młyn na wzgórzu*. Powieść w pięciu księgach. Z języka duńskiego przełożył Stanisław Sierosławski. Obwoluta, okładka, ilustracje Zbigniewa Kaji. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1957, wydanie I; str. 431, 1 nl.

Graves Robert — *Ja, Klaudiusz*. Przełożył Stefan Essmanowski. Przypisy opracował Leon Joachimowicz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 587, 1 nl.

Karwasz Piotr — *Diabeł nie śpi*. Przełożył ze słowackiego Stefan Dębski. Okładkę i ilustracje projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 310, 6 nl.

Koeppen Wolfgang — *Śmierć w Rzymie*. Przełożyła Maria Kłos-Gwizdalska. Okładkę i obwolutę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 225, 3 nl.

La Mure Pierre — *Moulin Rouge*. Powieść o życiu Henryka de Toulouse-Lautrec. Przełożyła Jadwiga Dmochowska. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 602, 2 nl.

Likowski Janusz — *Spokojna ziemia*. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 315, 3 nl.

Lundqvist Eric — *Dzicy to my*. Tłumaczył Zygmunt Łanowski. Przypisy opracował Robert Stiller. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 337, 3 nl.

Makuszyński Kornel — *Perły i wieprze*. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 181, 3 nl.

Maurois André — *Klimaty*. Przełożył Wacław Rogowicz. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 231, 1 nl.

Mycielski Zygmunt — *Ucieczki z pięciolinii*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 591, 1 nl.

Narbutt Ignacy — *Ślepcy w poświacie księżyca*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 236, 4 nl.

Pruszyński Ksawery — *Karabela z Meschedu*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 314, 2 nl.

— *Trzynaście opowieści*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 341, 3 nl.

Pytlakowski Jerzy — *Rozprawa się zaczyna*. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1957, wydanie I; str. 229, 3 nl.

Smolarski Mieczysław — *Pierścień z Apollinem*. Powieść. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 454, 6 nl.

Stawiński Jerzy Stefan — *Kanał*. Okładkę i karty tytułowe projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie II; str. 164, 4 nl.

Szczepańska Maria — *Ratunek i inne opowiadania*. Okładkę projektował Ryszard Twardoch. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 357, 3 nl.

Undset Sigrid — *Madame Dorthea*. Z języka niemieckiego tłumaczyła Hanna Konarska-Dąbrowska. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 298, 2 nl.

Wygodzki Stanisław — *Przy szosie. Opowiadania*. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 281, 3 nl.

Zweig Stefan — *24 godziny z życia kobiety i inne opowiadania*. Przełożyły: I. Czermakowa, Z. Rittnerowa, M. Wisłowska. Wybór i redakcja Czesław Przymusiński. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 358, 2 nl.

Żuławski Juliusz — *Wyprawa o zmierzchu*. Okładkę i obwolutę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 189, 1 nl.

Felietony

Kijowski Andrzej — *Różowe i czarne*. Okładkę projektował Daniel Mróz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 354, 2 nl.

Reportaże

Dziewanowski Kazimierz — *Świadek w kraju Kafki*. Reportaże.

Okładkę i stronę tytułową projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 239, 1 nl.

Esej, krytyka

Cazin Paul — *Humanista na wojnie.* Przełożył i posłowiem opatrzył Konrad Eberhardt. Okładkę projektowała Zofia Sadowska. Warszawa „Pax", 1957, wydanie I; str. 222, 2 nl.

Lichniak Zygmunt — *Raptularz literacki.* Książkę zdobiła Krystyna Maślanka. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I: str. 269, 3 nl.

Mackiewicz Stanisław — *Dostojewski.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 262, 2 nl.

Sandauer Artur — *O jedności treści i formy.* Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957: str. 81, 3 nl.

SZTUKA

Film

Kokesz Stanisław — *Nie tylko Chaplin.* Okładkę projektował Karol Ferster. Warszawa. Filmowa Agencja Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 110, 2 nl.

Teatr

Grzymała-Siedlecki Adam — *Świat aktorski moich czasów.* Przedmowa Henryka Szletyńskiego. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 687, 1 nl.

Minkiewicz Janusz — *Piękna Helena.* Libretto do operetki J. Offenbacha. Opracowanie graficzne Lecha Zachorskiego. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 150, 6 nl.

Niemirowicz-Danczenko Włodzimierz — *O teatrze.* Przełożył Kazimierz Piotrowski. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 158, 2 nl.

LITERATURA DLA DZIECI

Kędziorzyna Maria — *Kasper i smok.* Opowiadania dla dzieci. Okładkę i ilustracje projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 76, 4 nl.

RÓŻNE

Banach Andrzej — *O modzie XIX wieku.* Ilustracje wybrał i dostarczył autor. Opracowanie graficzne i redakcja techniczna: Paweł Zembrzuski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 404, 4 nl.

Kruczkowski Andrzej — *Listy spod równika.* Okładkę projektował Janusz Grabiański. Fotografie autora. (Naokoło Świata). Warszawa, „Iskry", 1957; str. 301, 3 nl.

Przybora Jeremi — *Spacerek przez „Eterek".* Ilustrował Gwidon Miklaszewski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 325, 3 nl.

Reutt Józef i Reuttowa Natalia — *Uczenie się dorosłych analfabetów.* Analiza psychologiczna. Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 223, 1 nl.

Szczepański Jan Alfred — *Wyprawa do księżycowej ziemi.* Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie II; str. 340, 4 nl.

Wieriesajew Wiktor — *Zwierzenia lekarza.* Przełożył z rosyjskiego Jerzy Brzęczkowski. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 265, 3 nl.

038403

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Zygmunt Bauman — Traktat o biurokracji · James Joyce — Przekłady · Franz Kafka — Miniatury · Jerzy Lisowski — Henry Miller · Bertrand Russell — Wspomnienie o Conradzie · Andrzej Stawar — Boy w czasach młodopolskich · Dylan Thomas — Wiersze